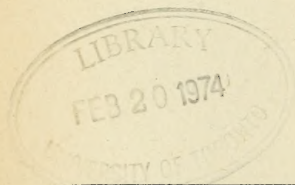
IL TEATRO DEI FANTOCCI

SILVIO D'AMICO

Il Teatro dei fantocci

VALLECCHI EDITORE FIRENZE

ALLA MEMORIA

DELL' AMICO MIO

ALBERTO ZANETTI

GIUSTIFICAZIONE

La nostra mortificazione è grande nel presentare al pubblico, in questi tempi di bolcevismo sovrano, un volumetto che può sembrare scritto in senso irrimediabilmente ortodosso e conservatore.

Ma non l'abbiamo fatto apposta. Anzi. Crediamo che poche persone al mondo debbano sentire così furioso il desiderio di cambiamenti e di rivoluzioni, come quelle che esercitano al giorno d'oggi il mestiere del cronista drammatico.

Costretto all'ascoltazione quotidiana di opere quasi invariabilmente manipolate sui famosi modelli di situazioni sceniche, che secondo i critici più rigorosi sono sedici in tutto, secondo i più larghi trentadue; consapevole per lunga esperienza che nessuna cosa è più vecchia di una «novità» teatrale; il cronista drammatico non può riporre le sue speranze di liberazione se non in qualche cataclisma artistico di là da venire. E guarda e guarda, da questa parte e da quella, per vedere se spunti all'orizzonte la meteora annunziatrice.

E' stato con un tale spirito e con un tale desiderio di liberazione che noi ci rivolgemmo, alcuni anni or sono, al fenomeno Shaw; e che ci siamo rivolti, in questi ultimi tempi, a quello dei così detti «grotteschi» nostrani.

Saremo certamente accusati di gretta incomprensione: ma non è colpa nostra se, dopo aver meditato ben bene la piacevolissima rivoluzione apportata da Shaw sul teatro, abbiamo dovuto riconoscere che le sue sole commedie solide e armoniose son precisamente quelle ch'egli ha costruito quando meno è stato Shaw, quando cioè ha seguìto le vie tradizionali della vecchia arte. Come non è colpa nostra se, a parte il caso Pirandello, di tutti i nostri «grotteschi» non ci è riuscito di salvare altro che una commedia di Chiarelli, per la modesta ed evidente ragione ch'essa non è un «grottesco».

Così abbiam finito col ritrovarci nelle braccia del buon Benavente, e delle sue adorabili creature che fingono di esser fantocci; a differenza di quel che càpita trattando con troppi altri autori, i cui fantocci fingono di esser creature umane.

Questo libro dunque, frutto d'un'attesa due volte (sebbene in assai diversa misura) delusa, si potrebbe definire, un po' crudamente, la storia di due falsi allarmi. Ma la speranza è l'ultima a morire. Speriamo che il terzo sia quello buono.

s. d'a.

LA TECNICA TEATRALE
DI BERNARDO SHAW

Di G. B. S. (così lo chiamano in Inghilterra) son vent'anni che si parla, più o meno bene, in Europa e in America. Ma da noi sino ad oggi, — salvo Luigi Gamberale, in uno scritto che non m'è riuscito di rintracciare; Mario Borsa, in un capitolo più informativo che critico del suo vecchio libro sul *Teatro Inglese Contemporaneo*; e due o tre autori di articoli di giornale, fra cui eccellente quello di Emilio Cecchi sulla *Tribuna* — non ne han discorso che i cronisti drammatici, frammentariamente, come impone ad essi il loro mestiere: che li costringe a una fatica spicciola, quotidiana, senza mai dar loro il tempo di raccogliersi a meditare, a radunare un giudizio complessivo sull'opera d'un autore, a illustrarne il valore e il significato.

Corrono perciò tra noi, anche più che negli altri paesi, delle curiose leggende e sopratutto dei grossi malintesi sul conto di Giorgio Bernardo Shaw, sul significato dell'opera sua, e sul suo valore estetico. È troppo seducente ed è troppo facile riconoscere in lui ancora e soltanto un'altra creatura ribelle, un altro di quei campioni fra aristocratici e snobistici così frequenti nella letteratura inglese dell'ultimo secolo, che agitano la bandiera di tutte le cosidette libertà spiri-

tuali, tornando a deridere per l'ennesima volta il filisteismo puritano, il freddo moralismo, l' ipocrita tradizionalismo della grande nazione imperiale : reazione violenta alla cristallizzazione farisaica di quelle teorie che costituirono la forza spirituale d' Inghilterra, e che, nella sua decadenza, i suoi poeti e i suoi umoristi si compiacciono di sgretolare con frenetica voluttà. C'era un nome troppo pronto, pei pigri e anche pei non pigri, c'era nella nota catena un penultimo anello troppo atto, in apparenza, a inserirsi quest'ultimo : Oscar Wilde, Bernardo Shaw. E in verità non so quanti dei biografi shawiani, specie dei non inglesi, abbiano resistito alla tentazione di invocare il precedente wildiano, e di illustrare una pretesa derivazione dell' irlandese vivente dall' irlandese morto. Bisogna, io credo, che respingiamo subito questo errore, se vogliamo capire Shaw, e quel che significa il suo teatro nella storia del più recente teatro europeo.

Non dobbiamo ridare qui un giudizio sul valore intrinseco dell'opera del raffinato dilettante Oscar Wilde. Ci basti ricordarlo come autore drammatico. Il teatro di Wilde — quello costituito dalle tre tipiche commedie che si svolgono nell'ambiente dell'alta società inglese : — *Il ventaglio di lady Windermere, Una donna di nessun conto* e *Un marito ideale* — si può definire una collezione di paradossi puramente verbali, che l'autore ha servito al pubblico inserendoli sulle vicende di vecchi intrighi sensazionali.

Niente in verità è più ortodosso, più antiquato e spesso anche più grossolano, dal punto di vista tecnico

ed altresì dal punto di vista morale, che gli intrecci delle commedie di Oscar Wilde. Falli di gioventù, ricatti, scandali, ladri scoperti, gente arrivata, gente che vuole arrivare, avventuriere pentite e avventuriere ostinate, figli che non riconoscono i genitori e figli che li riconoscono sul punto di colpirli: tutto nelle tradizionali cornici dei soliti balli e dei soliti ricevimenti, e invariabilmente coronato dal lieto fine, con disfatta del malvagio nonchè delle sue prave teorie, e trionfo della virtù. Chi leggesse soltanto le trame di questo teatro non potrebbe non chiedersi con stupore come e perchè della gente abbia gridato allo scandalo contro il suo autore. Il vero è che di tutto il vecchio armamentario scenico, Wilde si è servito soltanto per ostentare i suoi cinici ricami dialogici. Si direbbe che, incapace di pensare un soggetto in modo teatrale, egli abbia preso in prestito dai mestieranti che s' è trovato a portata di mano tutte le risorse tecniche che gli hanno giovato; e su quelle abbia profuso lo scintillìo dei suoi famosi paradossi. La società farisaica ha sentito d' istinto che in questi era il nuovo sapore dell'opera; s' è bene avveduta che il personaggio simpatico, quello prediletto dell'autore, era il *causeur* brillante, l' immoralista che seppure nell'ultima scena dell'ultimo atto sarà punito, per tutte le scene di tutti gli altri atti incanta gli uditori col fuoco d'artificio dei suoi aforismi distruttori: e di questo s' è scandalizzata. Ma l'opera di teatro come tale, ripetiamolo bene, Oscar Wilde la concepisce, la impianta, la svolge e la conclude secondo i gusti più soliti e tradizionali.

***

Ora la prima pregiudiziale che un seguace autentico di Bernardo Shaw potrebbe fare contro il ravvicinamento del nome del suo poeta a quello di Oscar Wilde, sarebbe una di carattere morale ; questa : che Wilde era soltanto uno sterile negatore, un esteta amorale, un dilettante del paradosso, mentre Shaw è un uomo che si proclama seguace ad oltranza del senso comune e della nuda verità, in servizio di una sua fede positiva, che illustra largamente.

Ma *quid est veritas ?,* domandava Pilato a Gesù. Bernardo Shaw risponde alla domanda con un aneddoto personale, che tutti i suoi biografi riportano. « Un giorno » egli racconta « andai a farmi visitare da un amico oculista. Egli mi esaminò attentamente, e trovò che la mia vista era normale. Ne fui felice ; dunque io ero come tutti gli altri ! — Ma no, — mi disse subito l'oculista : — *soltanto il dieci per cento degli uomini ha una vista normale ;* gli altri l' hanno anormale. — Capii allora » conclude Shaw « la ragione dei miei fiaschi d'artista : l'occhio del mio intelletto, come il mio occhio fisico, vede le cose normali ; ma ohimè, gli altri uomini, che le vedono male, e che sono in stragrande maggioranza, pretendono che il malato sia io ! ».

Cerchiamo dunque anche noi di capire quale sia la *verità* di Bernardo Shaw.

Nato a Dublino nel 1856, da genitori irlandesi protestanti, Giorgio Bernardo Shaw, dopo aver poco studiato, e molto amato la musica e la pittura, a venti anni venne a Londra, dove si impiegò nella compagnia Edison : che però lasciò poco dopo, non sentendosi di resistere (solita storia) a far l' impiegato. Poichè era un buon pianista, si mise ad accompagnare i cantanti nei concerti ; e sostenendosi alla meglio con questi proventi, riprese le sue predilette scorrerie nei musei, nelle biblioteche, nei teatri di musica, e sopratutto nelle associazioni politiche e dottrinali.

In queste scorrerie, ciò che sedusse definitivamente il giovane Shaw non fu tanto l'arte quanto la politica. Come nota egli stesso, la sua qualità di irlandese residente a Londra non poteva contribuire a fargli amare nè la sua patria, che aveva abbandonato senza rimpianti, nè l' Inghilterra. La vita miserabile che aveva condotto, gli ambienti dove aveva vissuto, lo sospingevano verso le nuove teorie socialiste, allora in piena fioritura. Nel 1883 udì in uno dei *meetings* che andava frequentando Henry George ; subito dopo, lesse il suo *Progresso e Povertà*, e *Il Capitale* di Marx. Shaw credette di intravedere finalmente con assoluta sicurezza la base economica di ogni problema umano ; divenne socialista ; e tale restò per tutta la vita.

Questo punto è dunque di capitale importanza : Shaw è un socialista — un *fabiano ;* ossia membro (oggi autorevolissimo) dell'*Associazione dei Fabiani*, socialisti riformisti ed evoluzionisti, che adottando la tattica temporeggiatrice, prendono il loro nome ap-

punto da Fabio Massimo il temporeggiatore — ; e, come tale, ha votato l' intera esistenza alla propaganda politico-sociale del suo partito. Quindi, nel suo esplicito concetto, le sue commedie non sono altro che *uno dei mezzi* della sua propaganda : e non il primo fra essi, almeno in ordine di tempo.

Shaw ha la sua fede. Shaw crede nell'avvenire socialista, nel determinismo universale, nel materialismo storico, nel femminismo : in tutto insomma quello che fu il credo di una gran parte degli intellettuali europei nell'ultimo quarto del secolo scorso. Perciò, come dice nella sua commedia *Uomo e superuomo*, egli ritiene che « bisogna cominciare col fare *tabula rasa* di tutto ciò che siamo stati fino ad oggi abituati a rispettare e a riverire, se vogliamo cominciare ad essere uomini ». Quindi, guerra alla proprietà individuale ; guerra all'autorità, qualunque essa sia ; guerra alla tradizione, morale e religiosa ; guerra ad ogni disciplina, da quella statale a quella famigliare ; guerra ad ogni forma e ad ogni segno di rispetto aprioristico, compreso quello pei genitori, e in genere pei vecchi e per le persone così dette « rispettabili » ; guerra, infine, alla Scienza ufficiale, e specialmente a quella tipica classe di suoi sacerdoti, i medici, che non meno dei veri preti sono una delle fissazioni di Shaw. Ma tutto ciò, come è chiaro dopo quanto abbiam detto, non per un cinico immoralismo distruttore alla Wilde ; bensì per un'asserita fede in un'altra società, in un'altra umanità.

In conclusione abbiamo in Bernardo Shaw un moralista alla rovescia, ma un moralista. L' ha dichiarato

egli stesso molte volte: « Io sono un predicatore vestito da saltimbanco ». E ancora: « Io sono un uomo ragionevole, paziente, conseguente, laborioso, amante della discussione e della perorazione; ho il temperamento di un maestro di scuola, e le vedute di un buon fabbriciere ».

Fu dunque per svolgere il suo zelo apostolico che Bernardo Shaw, dopo aver largamente usato dei suoi mezzi orali nei comizi e nei contradittori pubblici e privati, cominciò a scrivere dei romanzi di propaganda, i cui titoli bastano a rivelarne gli intenti: *Il legame irrazionale; Un amore fra gli artisti; Il socialista insociale*: dove il racconto è soffocato dalla tesi sociale, ma questa è svolta con una fantastica profusione di argomenti imprevisti, sbalorditorî, che, stando a chi li ha letti, li rende piacevolissimi. (Ciò tuttavia non impedì a Giorgio Meredith, incaricato di leggerne uno per conto di un grande editore inglese a cui Shaw ancora ignoto l'aveva inviato, di cestinarlo senz'altro).

A questi romanzi si intrecciarono subito una quantità di conferenze e di opuscoli politici, che vanno dai suoi primissimi sulle basi economiche del socialismo e sulle riforme della società umana, a quelli recenti (l'ultimo dei quali uscito poco tempo fa) contro l'atteggiamento dell' Inghilterra nella guerra europea. Fu relativamente tardi e cioè sui trentasei anni, — nel 1892 — che Shaw, dopo esser divenuto critico teatrale in un quotidiano londinese, si decise a sostenere le sue idee sul teatro di prosa.

Le sue prime commedie, composte fra il '92 e il '96,

ma non potute rappresentare in Londra, furono stampate nel '97 in due volumi, l'uno contenente le quattro « *Commedie gradevoli* »: *Candida, Le armi e l'uomo, L'uomo del destino* e *Non si sa mai;* e l'altro le tre « *Commedie sgradevoli* »: *Le case del vedovo, L'irresistibile* (The Philanderer), *La professione della signora Warren.* Seguirono nel '901 le tre « *Commedie per puritani* »: *Il discepolo del diavolo, Cesare e Cleopatra, La conversione del capitano Brassbound.* Quindi, nell' inverno del 1904-5: *L'uomo e il superuomo,* e *La seconda isola di John Bull;* nel 1905-6 *Major Barbara;* e poi, con un getto più o meno continuo, tutte le altre: *Come egli mentì al marito di lei, Il dilemma del Dottore; Dio e Blanco Posnet; Il matrimonio* (Getting Married); *Misalliance; Ritagli di giornali; La prima commedia di Fanny; L'ammirabile Bashwille; Passione, Veleno, Pietrificazione; Androclo e il leone; Overruled; Pigmalione*(1). Sono note le vicende delle loro rappresentazioni; prima in America e in Germania, dove ebbero successo; e poi in Inghilterra, dove impiegarono molto tempo a convincere il pubblico se non la critica. Donde le interminabili prefazioni polemiche con cui Shaw ha raddoppiato il numero delle pagine dei volumi che le contengono, illustrando tutti gli scopi delle singole commedie: che egli del resto spesso si guarda bene dal chiamare con questo appellativo, ma denonima varia-

(1) Nel 1919 Shaw ha pubblicato un ultimo volume che contiene *La casa del crepacuore,* e cinque altre commediole del tempo della guerra. Ignoro se esse siano mai state rappresentate.

mente: mistero, favola, conversazione, e addirittura sermone o conferenza, in uno o più atti.

* * *

Dove però Bernardo Shaw si allontana nettamente, non diciamo da Wilde ma da tutti i commediografi del suo secolo, è in quello che qui ci interessa di più: nei suoi metodi di artista. Su questi vogliamo indugiarci, più che su la storia della sua vita o della stessa opera sua. Quella rivoluzione ch'egli ha portato nelle valutazioni morali, Shaw l'ha anche portata nella costruzione, nella composizione, nella tecnica delle sue commedie. Con lo stesso gusto di terribile monello che si diverte a insolentire i vecchi, a ridere della tradizione, a sputar sugli affetti famigliari, Shaw si è compiaciuto nel capovolgere tutte le situazioni e tutti i procedimenti usati nell'arte del teatro prima di lui. Alla sua moralità alla rovescia, ha fatto veramente corrispondere un'arte alla rovescia.

Shaw ha cominciato con lo spremere il comico dall'uso e dall'abuso di un mezzo non nuovo, ma che è divenuto nuovo in lui per la furia con cui egli se ne è servito: l'inversione. Ricordiamoci che l'arte di Shaw è fiorita sotto l'influenza di Ibsen; quando cioè l'opera di Ibsen arrivava a poco a poco ad imporsi in Inghilterra e in tutta l'Europa, tra aspre polemiche a cui Shaw partecipò con ardore, naturalmente in difesa del nuovo

idolo. È innegabile che l'opera di Shaw risenta per molta parte, non solo negli ambienti e nei problemi trattati, ma anche nell' ispirazione, del poeta nordico. Senonchè là dove il duro gigante norvegese ha posto e giudicato i problemi fondamentali con un accento tragicamente implacabile, il giocoliere irlandese li ha pigliati allegramente sottogamba, ridendo nel modo più clamoroso. Ibsen costruiva anche lui i suoi drammi servendosi, in sostanza, della tecnica tradizionale, ma vivificandola e portandola alla sua massima potenza, con una inaudita virtù di concentrazione : Shaw si è divertito a smontarla pezzo per pezzo, l' ha buttata giù tutta, l' ha rovesciata come una tasca vuota.

Pigliate le più caratteristiche fra le opere di Shaw. Vi trovate in piena anarchia. Ve ne accorgerete dal primo momento, anche alle sole apparenze. Non avete elenco di personaggi, non avete divisioni in scene ; in alcune delle ultime, nemmeno divisioni in atti. Le persone hanno l'aria di entrare e di uscire a caso, senza un perchè. L'azione, come è stato facilmente osservato da tutti, non fa massa in un punto ; non ha un principio, un nodo, uno scioglimento ; donde la disperazione dei critici che debbono raccontarne la trama. Talvolta l'opera avrebbe potuto cominciare indifferentemente un atto dopo ; quando cala il sipario, il pubblico non sa se tutto sia finito o se ci sia ancora da aspettare. I personaggi non agiscono, discutono interminabilmente ; e divagando senza posa. L'autore nel presentarli indugia su particolari che paiono di minima importanza, e sembra saltare a piè pari la giustificazione di punti es-

senziali. Le didascalie sono spesso minute : spesso tolgono ogni più piccola libertà all'attore : e d'altra parte contano spesso, come lo stesso autore ha dichiarato, esclusivamente nella intelligenza dell' interprete, al cui gioco mimico affidano importanti cose non dette.

Come si regge in piedi dunque tutto ciò ? Quasi sempre (ed è ammirabile) per sola virtù di dialogo. Il giocoliere fa prodigi, i suoi acrobatismi sbalordiscono il pubblico, la sua intelligenza è portentosa, egli si prende un gusto matto a farvi saltare sulla poltrona con le sue « verità » ; non di rado, vi piglia anche a schiaffi. Ma tutti sanno che la folla è femmina, e che la femmina, pur dopo i primi tentativi di rivolta, finisce col subire. D'altra parte, i corifei di Shaw sostengono che nella commedia autentica, quella di Aristofane, quella delle farse medievali, quella di Molière, ciò che più conta non è l' intrigo, e nemmeno i caratteri ; bensì la vasta buffonata dialogica, il grande lazzo pagliaccesco, di profondo significato umano. Questo si riscontra, essi dicono, nell'opera di Shaw.

Esaminiamo per un momento una delle più shawiane fra le commedie di Shaw : *Non si sa mai*. L' idea dell'autore nello scriverla fu di porre in ridicolo i rapporti famigliari, e specie quelli tra figli e genitori. Per arrivare al suo intento, Shaw ha cominciato col capovolgere una delle situazioni più venerabili nella tradizione teatrale : quella del drammatico riconoscimento tra padri e figli. È, e ne conveniva perfino il profeta di Scribe, Sarcey, nel suo *Schizzo di una estetica teatralc*, una situazione artificiosa, che non ha riscontro nella realtà :

perchè da un incontro tra figli e genitori fino a ieri ignoti, deve inevitabilmente sorgere un senso assai più di disagio che di consolazione totale e profonda ; solo dopo una lunga consuetudine l'affetto famigliare può nascere ed affermarsi. Ma il pubblico, nota Sarcey, in teatro non pensa a codesto modo : il pubblico in così fatti incontri, vuole la glorificazione dell'amor paterno e dell'amor figliale, si attende scene di grande commozione felice, è pronto a lacrimare anche lui con assoluta buona fede : è lui che ha inventato la così detta « voce del sangue », e ne esige l' indiscutibile riconoscimento.

Ora immaginiamoci Shaw alle prese con una simile situazione. I coniugi Crampton si sono separati per incompatibilità, venti anni or sono ; e la signora Crampton, madre ultimo secolo, ha tenuto con sè i suoi tre piccoli, consacrandosi alla loro non-educazione. Questi tre figli, Gloria, Filippo e Dolly, cresciuti in una prepotente fioritura di istinti selvaggi, li troviamo nel primo atto, quando sono su per giù ventenni, che si pongono finalmente il problema : « Chi è nostro padre ? » E dove si pongono mai questo problema, che nel teatro si suole svolgere in forma solenne, entro un intimo e raccolto ambiente famigliare ? Nel gabinetto di un dentista, dove Dolly è andata a cavarsi un dente. E di quale dentista ! D'un certo Valentino, giovanotto agli inizî della sua professione, che va raccontando ai clienti tutto ciò che gli passa pel capo, a cominciare della propria sfiducia in sè stesso come professionista.

Questo giovanotto, non appena s' incontra con Gloria, se ne innamora : ma come ? Shaw non si cura af-

fatto di darci la menoma giustificazione dello scoppiare improvviso di questo sentimento; lo avverte in una piccola didascalia. Vi ricordate la sacra rappresentazione dei *Santi Giovanni e Paolo,* dove tutto lo spettacolo scenico di una grande battaglia storica è confinato in una ingenua parentesi: « *Fassi la battaglia; l'esercito nemico è vinto* »? Shaw fa qualcosa di simile: scrive fra parentesi: — Alla vista di Gloria, Valentino si innamora —; e va avanti.

È in seguito a questo *coup de foudre* che Gloria pone a sua madre il quesito: — Di chi son figlia io? — La madre non ha voglia di rispondere: ma, appena uscita, ecco entrare in scena lui, il padre, Crampton, che viene pure a curarsi un dente. Contro tutte le consuetudini della sorpresa scenica, l'autore si affretta a far subito capire al pubblico chi è costui. Così, mentr'egli resta solo a farsi estrarre il molare, l'atto termina: fra un'operazione dentaria e l'altra, Shaw ha impostato tutta la commedia; l'amore di Valentina per Gloria, la ricerca del padre ignoto da parte dei figli incuriositi.

Il secondo atto accade sulla terrazza di un'albergo; il terzo e il quarto nella sala dell'albergo stesso. In questi interviene Mac Comas, un vecchio amico di casa: lo spettatore si attende che sia lui a preparare e a comporre il riconoscimento tra padre e figli. Neanche per idea. Dolly e Filippo, che hanno invitato il padre a colazione senza conoscerlo, scoperta la sua identità, dànno incarico d'avvertirlo.... al cameriere. Questo *maître d'hôtel* Shaw l'ha posto come una specie di *deus ex machina* nel dramma famigliare: macchietta incomparabile, a cui

il nostro attore Olivieri conferiva un sapore squisito. E il riconoscimento avviene nel modo più sciocco: Crampton arriva sotto l' influenza dell'anestetico che il dentista gli ha propinato per cavargli il dente senza dolore: — O guarda, guarda! — esclama Valentino — ecco davvero un incontro curioso. — Dolly s' inchina a suo padre: — Fortunatissima.... — Filippo si affretta a ordinare del vino per lui, e mangiano insieme.

Naturalmente lo spettacolo dei figli maleducati finisce coll' irritare il padre, che li rivuole; o almeno li vuole sottratti alla malefica influenza delle idee « moderne » in cui la madre li ha cresciuti. Di qui tutte le vicende che seguono: scene tra stupide e deliziose, incrocio di motti paradossali, intervento di un avvocato, l'avvocato De Boune. Chi è costui? Come Shakespeare procede per un intreccio doppio, e in *Re Lear*, a dare il senso di una tragedia universale, ha posto accanto al dramma di Cordelia, di Gonerilla e di Regana, quello di Edgardo e di Edmondo, così qui, accanto alla commedia di Crampton e figli, c' è quella del cameriere e di suo figlio: chè De Boune è il rampollo del *maître d' hôtel*, e il riconoscimento tra i due avviene in forme non meno comiche, per quanto — data la compitezza del cameriere — più sobrie e più convenienti.

Quel che preme è che intanto l' innamorato Valentino, dopo le sue prime confusioni, ha mosso ardentemente alla conquista di Gloria; ma anche qui, capovolgendo i procedimenti abituali. Poichè s' è trovato in presenza di una donna ribelle, odiatrice del sentimento, sdegnosa dell'uomo, egli l'ha presa per questo verso,

senza un detto d'amore, discorrendole d' indipendenza e di forza, parlandole dell'amore come d'una follia femminile, prendendo in giro sè stesso, raccontandole di non possedere un soldo, all'occorrenza dandole anche della stupida. Nel terzo atto, egli stesso spiegherà alla madre di Gloria il suo procedimento: — Se vostra figlia fosse stata educata come le altre, avrei dovuto impiegare diciassette mesi per conquistarla; educata com' è, ho dovuto impiegare diciassette minuti! — Di fatto Gloria si è arresa prestissimo; e un bacio all'aperto, in piena terrazza, ha reso pubblica la sua caduta.

Qual' è dunque il significato di tutto questo viavai, di gente che s' insegue senza posa per quattro atti? Il significato di un'azione vera e propria non v' è, *un fatto* come noi lo intendiamo secondo le nostre vecchie consuetudini non diciamo teatrali ma umane, non accade. Ma l'autore si diverte a mettere in luce, in una quantità di atteggiamenti insospettati, i rapporti tra figli e genitori; a intrecciare su una vecchia tela rovesciata ricami bizzarri, con una quantità di colori a volte abbaglianti, a volte delicati, a volte grossolani, traendone contrasti stridenti e piacevoli, e soprattutto provandosi a insinuare nell'animo dell'ascoltatore, in un così anarchico scompiglio di termini e di valori, le predilette conclusioni shawiane sulla falsità delle nostre convenzioni famigliari.

*
* *

Fabbricata su per giù con lo stesso metodo di *Non si sa mai* è *The Philanderer*, che il nostro Agresti ha tradotto col titolo : *L' irresistibile ;* la storia di un Don Giovanni alla rovescia, ossia di un uomo,Chatteris, che tutte le donne seducono a forza nonostante che egli si difenda come può. Si svolge in un Club ibseniano, fra macchiette tipicamente inglesi.

Quando si leva il sipario, Chatteris è innamorato di una signora Grazia, che lo contraccambia con passione ; e dovrebbero sposare : ma una sua antica amante, giovine, vaga e disprezzata, Giulia, ne fa di tutti i colori per attraversare queste nozze. La commedia è la descrizione di tutte queste follie, e di tutti gli sforzi che Chatteris tenta per liberarsene, in presenza del padre di Giulia, il colonnello Craven ; della sorella di Giulia, la diciottenne Silvia ; del padre di Grazia, il critico drammatico Chabertson ; e del dottor Paramore, medico curante di Craven. Questo medico è vivisezionista e scopritore di una nuova malattia del fegato, di cui il colonnello Craven, a sua detta, dovrà morire entro un anno : qui Shaw ha « predicato » contro la vivisezione, presentandoci lo scienziato maniaco, che si dispera come di una catastrofe il giorno in cui si scopre che la malattia da lui inventata non esiste, e che il colonnello Craven sta benone. Tut-

tavia attraverso questo incidente il dottor Paramore s' è innamorato di Giulia (a cui dice tra l' altro: « vorrei che foste seriamente malata, per potervi aiutare con la mia scienza »). E riesce ad ottenere la sua mano, non perchè ella lo ami, ma per ripicca di lei contro Chatteris. Il quale d'altra parte non è sposato neanche dalla sua Grazia: le donne lo amano troppo per maritarsi con lui!

Uomo e Superuomo ci è presentato dagli esegeti del pensiero shawiano come la opera *centrale* di Shaw. Se questo nostro scritto non avesse un modesto compito tecnico ma volesse addentrarsi nell'esame d'un tal pensiero, noi dovremmo probabilmente dedicare a cotesta commedia la maggior parte del nostro spazio. Diremo sommariamente che l' idea a cui Shaw sembra ispirarsi è quella di una curiosa conciliazione fra l' ideale nietzschiano e l' ideale socialista, in una società di superuomini, una specie di *città del sole*, o di repubblica platonica, composta di altrettanti eroi.

Il protagonista della commedia è John Tanner, apostolo di siffatto ideale, e autore di un *Manuale tascabile del perfetto rivoluzionario*, la cui lettura ci è risparmiata in scena, ma che è pubblicato in appendice al volume che contiene la commedia! Ora contro l'affermazione eroica della sua idea e della sua personalità, Tanner trova la serpentina, la subdola insidia della donna. Ai nostri tempi, dice Shaw, non è più l'uomo che seduce la virtù femminile; è la donna che distrugge quella maschile. Non v' è più don Giovanni; v' è donna Giovanna; e tanto più temibile in quanto

il seduttore mascolino, poligamo, insidiava capricciosamente e saltuariamente molte donne; mentre la seduttrice, monogama, insidia pertinacemente e irrimediabilmente un uomo solo, annientandone la vita spirituale.

La donna Giovanna della commedia è Anna, una giovine creatura che conobbe Tanner adolescente, e che si lancia con le attrattive dell'amore attraverso la sua via. Tanner, per salvarsi, non trova altro scampo che quello di fuggire in automobile, a tutta velocità, lontano dall' Inghilterra, nel continente, per la Spagna. E colà gli càpita la famosa avventura tra i briganti della Sierra Nevada; nella cui banda Shaw s' è divertito a presentarci una caricatura della società civile. Risparmiamo la lunga enunciazione d'un piacevole intrigo secondario, mediante il quale Anna riesce a raggiungere il fuggitivo e a soffocarlo nelle sue spire. Ma non si può tacere che l'atto terzo è costituito da un intermezzo filosofico, il quale si svolge nel regno dei Morti; dove Tanner si confonde appunto col Don Giovanni della leggenda, Anna con Elvira; e Cielo e Inferno son tirati in ballo nella luccicante e interminabile disputa sui problemi sessuali e sulla riforma *ex novo* dell'umanità.

Nel *Matrimonio* (Getting married) succede questo: in un episcopio tutto è pronto per celebrare con la consueta pompa le nozze di due fortunati mortali, quando, che è che non è, tutti si trovano all'appuntamento tranne gli sposi: cosa è successo? All'uno e all'altra, quel mattino stesso, la posta ha recapitato

un libercolo sugli inconvenienti del matrimonio: nè l'uno nè l'altra han resistito alla tentazione di leggerlo; ambedue si sono turbati, si sono spaventati, e non vogliono più sposare. Anche questa commedia, che non è nemmeno divisa in atti, consiste unicamente in una discussione dell' istituto matrimoniale e delle riforme da apportarvi: discussione pirotecnica; ma nient'altro che discussione. In *Come egli mentì al marito di lei*, scherzo in un atto, abbiamo ancora il solito capovolgimento di situazioni: un marito che interrogando l' innamorato di sua moglie, alle negazioni di lui va su tutte le furie; ma viceversa si rasserena e si acqueta quando colui finisce per confessargli di amare la signora, di averla voluta sedurre, di aver tentato di farla fuggire con lui.... Finalmente! Questo sì, dà soddisfazione all'amor proprio dello sposo.

Addirittura nella *revue* si finisce coi *Ritagli di giornali* (Press Cuttings), la cui prima rappresentazione fu data privatamente, per invito, essendo stata proibita dalla censura: è una scorribanda sconclusionata, in cui sfilano i grandi personaggi inglesi dei giorni in cui essa fu scritta, presentati con nomi trasparenti: il generalissimo Lord Nitchener, il primo ministro Balasquith; accanto ad essi, una serva del ministro della guerra, un sottufficiale, e la segretaria della presidentessa della società suffragista. Il lavoro tratta un argomento d'attualità: le suffragiste: la cui vittoria costringe il generale Nitchener a proclamare lo stato d'assedio in Londra. Vi sono colpi di scena farseschi: come quello di una suffragista che, venendosi a spogliare sulla scena davanti

al generale Nitchener scandalizzato, si scopre per il ministro Balasquith in persona. Ma gli invitati si divertirono un mondo al fuoco di fila delle allusioni politiche e dei giochi di parole. Nell'*Altra isola di John Bull,* dove tra una quantità di macchiette popolari irlandesi, si discutono sottogamba gli eterni problemi d' Irlanda, Shaw piglia in giro tanto gli isolani oppressi quanto gli inglesi oppressori ; e nelle sue definizioni e nelle sue *boutades* di tutti i generi sono aspramente straziati così gli argomenti politici dei dominatori come quelli nazionali e religiosi dei suoi compatrioti.

Procedimenti non sempre e non molto dissimili ha usato Shaw nelle sue opere storiche. Per esempio, in *Cesare e Cleopatra,* dove ha dato battaglia al suo vecchio rivale Shakespeare. Ai magniloquenti eroi romani del poeta di Stratford, Shaw ha contrapposto quelli della *sua* interpretazione « storica », la quale non mira che a ristabilire la *sua* « verità » : ossia a smontare il trucco eroico della leggenda, a ridurre la Storia in cronaca, a spiegare i grandi fatti con piccole cause. Se Shakespeare è andato a cercare i suoi personaggi in Plutarco, il moderno e germanofilo Shaw ne ha chiesto notizia a Teodoro Mommsen. Il suo Cesare non è un eroe ; è un uomo di buon senso, un umanitario, un *fabiano* in anticipo, davanti al quale si può anche proclamare la formula *l' Egitto agli Egiziani.* La sua *entrata* in stile sublime nel deserto, davanti a una Sfinge, gli è presto interrotta dalla vocina d'una ragazzetta spaurita, che sta rannicchiata fra le enormi zampe del mostro di pietra, sola col suo gatto, e lo

chiama: « Vecchio signore! ». È Cleopatra, sedicenne appena, istintiva, animalesca e golosa: la quale gli racconta d'essere scappata per paura degl' invasori romani, « barbari ed antropofagi, che hanno il naso a proboscide, e lunghe zanne ». E Cesare prende la ragazzina con sè, la rimette sul trono e le insegna paternamente a regnare, sebbene con non molto profitto: chè la perfida ragazzina fraintende sostanzialmente le lezioni del brav'uomo. Il quale è poi anche, spesso e volentieri, un uomo qualunque; canzonato ora da Cleopatra per la sua calvizie, ora dal liberto Rufo che gli dà dell' imbecille; avvilito quando ha fame, tornato chiaroveggente quando ha potuto satollarsi; imbarazzato persino a mettere insieme le sillabe del diabolico nome della nutrice di Cleopatra.....

Nell'atto unico *L'Uomo del destino* è posto in scena Napoleone giuocato da una donna: la commedia è famosa soprattutto per la *tirata* del Còrso contro l' Inghilterra.

Androclo e il Leone è stato definito dal suo autore: « Interpretazione della lotta fra cristianesimo e paganesimo ». È una favola, quella celebre del Leone riconoscente, di Esopo, di Lafontaine e di Trilussa; l'autore ha posto in scena anche il Leone, che nel primo quadro arriva con la sua zampa ferita, ed è guarito da Androclo, il buon cristiano; col quale la belva, per riconoscenza, si mette a ballare il tango. Nei quadri che seguono, il leone è stato fatto prigioniero e destinato al circo; e Androclo alla sua volta è in carcere, per ordine dell' Imperatore, coi suoi correligionarî. Qui la commedia

diventa, al solito, non altro che un pretesto per risolvere l' interpretazione di un divino fatto storico, in una serie di battibecchi parodistici fra i pagani e i cristiani. Androclo spiega così la sua cristiana mansuetudine: — Io non sono mai riuscito a odiare abbastanza qualcuno, per potermi battere con lui. — Ferrovius, il gigante cristiano che non manca mai nei romanzi del genere (parodia di Quadrato nella *Fabiola* e di Ursus nel *Quo Vadis*) quando un ganimede per provare la sua obbedienza ai precetti evangelici si diverte a schiaffeggiarlo, gli offre, come deve, l'altra guancia; ma subito dopo gli propone di restituirgli i ceffoni, affinchè possa godere anche lui i benefici spirituali della rassegnazione cristiana. Tuttavia, allorchè i cristiani son condannati al circo, il buon gigante dimentica ogni proposito di passività, e accoppa una quantità di gladiatori. Ora è appunto quest'atto che entusiasma l' imperatore; il quale in onore dell'omicida fa grazia a tutti i cristiani. Ne resta da sacrificare uno solo,perchè al pubblico si è promesso il pasto del leone; e costui sarà Androclo. Ma il leone, si capisce bene, è quello famoso che Androclo aveva liberato sul deserto dalla famosa spina; e appena riconosce Androclo, invece di mangiarselo, si rimette a ballare il *tango* con lui. Sipario.

È molto facile intender la morale di tutta questa farsa. In essa i cristiani non si salvano se non in quanto uno di loro, sospendendo la osservanza dei precetti comuni, commette un delitto che gli cattiva le simpatie romane; e il miracoloso scampo del solo fra essi rimasto al martirio non è dovuto che a un allegro caso.

***

Ma, procedendo dalle commedie di tipo più anarchico a quelle di composizione e di caratteri meno farseschi, si arriva ad altre in cui la critica agli odiati sistemi tradizionali è fatta in forme più accessibili al gusto ortodosso.

C' è la commedia antimilitarista : *Le armi e l'uomo*, che Agresti ha tradotto *L'Eroe* e donde Strauss ha tratto un'operetta, *Il soldato di cioccolato :* l'Autore l' ha definita « commedia antiromantica ». È il contrasto (contrasto di luci ; non conflitto) tra un tradizionale eroe militare, e un soldato autentico, di mestiere (1897).

L'eroe è Sergio, un bellissimo ufficiale bulgaro, che, di fronte a una batteria di mitragliatrici serbe taglianti la manovra al suo esercito, ha trascinato i propri cavalleggeri ad una carica irresistibile ; temerità sublime fino alla pazzia, eppure coronata dal successo : i mitraglieri nemici, terrorizzati, si sono dissolti prima dell'urto ; la carica ha vinto la battaglia, l'eroe ha salvato la patria.

Ma tra i fuggenti c' è un capitano svizzero, figlio di un grasso albergatore, Bluntschli, mercenario al servizio dei Serbi. Costui sarebbe il soldato autentico : che, scappando in città, si rifugia a caso in una abitazione, e penetra nella camera da letto di una fanciulla, Raina ; la quale è, vedete caso, la fidanzata di Sergio. E fidanzata

in tutto degna di lui: composta in continui atteggiamenti ideali, adoratrice del suo eroe e di quanto è nobile sulla terra e nei cieli. Il fuggitivo, che la sorprende in camicia, in un primo momento l'atterrisce con la sua pistola : ma poi termina col confessarle che l'arma è scarica ; che egli ha paura ; che ha fame. Ed ella si impietosisce e lo nasconde, gli offre del cioccolato, ascolta offesa e tuttavia sedotta le verità di senso comune che il soldato di mestiere enuncia contro le convenzioni dell'eroismo romantico. Il valore di Sergio ? Andiamo ! Bluntschli era sul posto, e sa come andarono le cose. Il valore non c'entra, e la follia nemmeno. Fu il cavallo di Sergio ad impennarsi, trascinando il cavaliere nonostante i suoi sforzi disperati per trattenerlo. La sua furia contagiosa trasse dietro di sè a pazza corsa tutto lo squadrone, verso il più stupido suicidio. Ma siccome, per caso, le mitragliatrici serbe avevano ricevuto delle cartucce con cui non potevano sparare, i mitraglieri si dispersero e la battaglia fu decisa. Ecco tutto ! Conosce la guerra, Bluntschli, e cosa voglia dire : lui che è sfinito per la mancanza di nutrimento e di sonno ; lui che sa per esperienza come ogni soldato abbia un solo scopo vero, di salvare la pelle ; lui che sa come al campo importi molto di più avere nelle cartucciera qualche pezzo di cioccolato anzichè delle munizioni. E la pietà della vaga giovinetta in camicia non lo commuove tanto da impedirgli d'addormentarsi pesantemente sul letto ch'essa ha lasciato vuoto.

Tale è il primo atto. Nel secondo Bluntschli è già stato salvato, è fuggito coperto d'una vecchia palan-

drana: e fa il suo ingresso Sergio, l'eroe. Dialogo di suprema poesia romantica tra i fidanzati. Ma uscita Raina, Sergio prende alla vita la sua bella e selvaggia serva, Louka; e poco appresso, tornato Bluntschli (di cui si vengono a sapere le qualità pratiche con cui nei negoziati di pace ha giocato gli eroi bulgari) Raina lo trattiene a desinare in famiglia.

Quel che succede al terzo atto, s' intende facilmente. Blunschli, il soldato di cioccolato, che per la morte del padre ha ereditato tutti gli alberghi di famiglia, dice il fatto suo alle pose ideali della ragazza; la quale, ricondotta alle verità umile e concreta, si innamora di lui e sarà sua moglie. D'altro canto Louka, la serva, dice il fatto suo a Sergio; che piantato da Raina, la sposa.

Tutto questo in un ambiente di aristocrazia bulgara, nobiltà che risale a ben venti anni di storia; caricatura di goffa ignoranza e di mal proprietà camuffate di grandezza e di moda europea; con contorno di due vecchi ridicoli, e di un pratico servitore, che, prima fidanzato con Louka ai fini di un suo progetto bottegaio, si adatta subito al matrimonio di lei col nobile Sergio pur di averla in futuro preziosa cliente.

In *Major Barbara,* tradotto da Agresti *La colonnella,* un colossale fabbricante di cannoni e d'istrumenti da guerra (la commedia fu scritta parecchi anni prima del conflitto europeo), arcimilionario ed arbitro della politica mondiale, vien posto a fronte, in uno dei soliti incontri dopo lunga assenza, de' suoi figli. Tra questi è una graziosa giovinetta, fervida propagandista del Regno dei Cieli, e colonnella (o maggiora, poco importa)

nell'*Esercito della Salute*. L' intenzionale contrasto fra lo spirito di proselitismo pietista che anima la fanciulla, tutta presa dallo zelo della conversione delle anime, e la religione del ferro e dell'oro, professata apertamente da suo padre, è subito evidente. E poichè Barbara parla di convertire il babbo, costui le propone una scommessa : — Voi vedere che sarò io a convertirti ? — A questo scopo rimane stabilito che il padre verrà a visitare Barbara nel quartiere generale dell'*Esercito della Salute*, e che subito dopo Barbara andrà a trovare il babbo, nei suoi stabilimenti siderurgici.

Così all'atto seguente ci troviamo nel grottesco ambiente del celebre *Esercito* : e vediamo in scena le conversioni operate dai suoi capi, le pie contese con sconfitta del malvagio, i farabutti veri e falsi che vengono a farsi convertire per mangiare una minestra, e, all'occasione, rubare una sterlina. Il brutale siderurgico illustra molto facilmente a sua figlia la vanità delle battaglie spirituali combattute da un esercito di cotesto genere. E quando Barbara s'accorge che anche la sua mistica truppa ha bisogno, per vivere, di denaro, e che questo denaro viene dai ricchi, ossia da chi speculando sul vizio e sulle miserie umane ha interesse a sussidiare l'*Esercito*, perchè esso serve mirabilmente a distogliere dalla ribellione i poveri sfruttati, intende la dura verità, e si dà per vinta.

D'altra parte anche il fidanzato di Barbara (un professore di greco, che per amor suo si era pure fatto zelatore del Regno dei Cieli) davanti alla possibilità di divenire, per una curiosa complicazione ereditaria, il

proprietario delle colossali fabbriche del futuro suocero, in luogo del suo legittimo figlio, si converte molto agevolmente. La commedia si chiude col trionfo del siderurgico : è lui che ha convinto tutti ; nel mondo di oggi la sola religione vera è quella della forza, tutte le altre non sono che molli ipocrisie ad uso dei deboli e dei pusillanimi.

Il soggetto del *Dilemma del Dottore* è caratteristicamente shawiano per la mescolanza dell' elemento più drammatico — c' è una morte in scena — con quello farsesco. L'ambiente infatti non è che un' incredibile caricatura dell'alto ceto medico inglese, i cui pezzi grossi son mostrati nelle più goffe deformazioni : uno che cura tutti i mali con la stessa medicina, fosfato di soda : un altro che adopera i sieri a caso, quello di una malattia per un'altra, e con esiti miracolosi ; un terzo ha scoperto l'esistenza di un organo nuovo sul corpo umano, il « sacco nuciforme », e guarisce ogni morbo estirpandolo ; un quarto, medico di campagna, salva tutti i suoi malati con un chilo di prugne cotte.... In mezzo a tutti costoro, c' è uno scienziato, Ridgeon, che ha trovato, a quanto pare, un rimedio contro la tubercolosi : e una giovine donna, Jenny, viene a chiedergli di salvare il proprio marito, Luigi Dudebat, un giovane pittore di genio, tisico e furfante (forse l'unico immoralista alla Wilde di tutta l'opera shawiana). Ora bisogna sapere che Ridgeon dispone per la sua cura di un numero limitato di posti, che non può assolutamente oltrepassare : un posto solo gli è rimasto libero : lo darà egli a Dudebat, in nome dei diritti dell'arte, o accoglierà

invece la preghiera d'un povero vecchio inutile, il dottor Blenk, anch'esso malato senza possibilità di curarsi? Questo è il dilemma che il Ridgeon, innamorato di Jenny, e indignato contro l'immoralismo di Luigi, risolve contro l'artista. Con l'aria di seguire un principio morale, egli soddisfa invece alla sua segreta passione sessuale; e sceglie il vecchio inutile, lasciando Luigi alle cure di un collega ignorante, che finisce d'ammazzarlo. Il giovane pittore muore in una gloria di gelido orgoglio, in una scena che è tra le più belle di Shaw sebbene risenta molto del sapore wildiano. Ma Ridgeon ha commesso invano il suo delitto: perchè Jenny, conforme alla volontà dello sposo, non ha messo il lutto, non s'è ritirata a piangerlo, ma ha ripreso marito — con l'intento di restare sempre, in segreto, l'amante del suo morto —; e nel quinto atto l'autore ce la mostra che si fa regalare dal nuovo marito, pel suo giorno natalizio, tutte le opere di Dudebat.

Molte affinità spirituali col *Dilemma* può avere *Il discepolo del Diavolo;* dove un ragazzaccio scapestrato e un buon pastore, in mezzo alle vicende della rivoluzione americana, finiscono con lo scambiarsi le parti: il ragazzo, preso dei rivoluzionari per il pastore, va a morire in silenzio per lui: e il pastore, tramutatosi in guerriero, si mette a capo di una truppa e lo libera.

Infine, tacendo per ora di quattro commedie delle quali bisogna discorrere a parte — due delle «Sgradevoli»: *Le Case del vedovo* e *La professione della Signora Warren,*

la principale delle « Gradevoli », *Candida ;* e l'ultima (1) apparsa, *Pigmalione* — è da ricordare *La prima commedia di Fanny :* nella quale, come altri poeti comici, Shaw s' è voluto prendere il gusto di polemizzare co' suoi stessi critici, non più dalle solite prefazioni delle opere pubblicate in volume ; ma dal teatro stesso, ponendo in scena — secondo un vecchio vezzo inglese, — una commedia nella commedia. Si tratta d'una ragazza terribile, studentessa a Cambridge, *fabiana* e seguace di Shaw, Fanny, che ha scritto una commedia nuovo stile ; e ha ottenuto dal padre, ruskiniano e tradizionalista sin nell'abito, il permesso di darne una rappresentazione privata, davanti ai critici dei principali giornali londinesi. Questo è il prologo. La commedia che vien rappresentata nei tre atti successivi, è uno scherzo di carattere selvaggio, che rimpasta indiavolatamente molti vecchi motivi shawiani, specie quelli svolti in *Non si sa mai :* ma con una foga quasi barbara, capricciosa e prepotente. Dopo aver preso in giro mezzo mondo, l'autore prende in giro sé stesso. Shaw fa la parodia a Shaw.

Senonchè, nell'epilogo, ecco la parodia dei suoi proprî critici, ch'egli mette in scena per far loro esprimere i più divertenti giudizî. Sono Trotter, (cinquant'anni), il critico autorevole e accademico, Wakley del *Times ;* Vaughan, (quarant' anni), il critico « onesto », quello del *Daily Chronicle ;* Gun (trent'anni), il futurista, quello che ride di tutte le anticaglie, comprese le « sciocchezze

(1) Vedi nota a pag. 20.

ibseniane » ; Bannell (vent'anni), il ragazzaccio sfrontato e ignorante, che giudica per partito preso : egli si rifiuta di dir la sua impressione sulla commedia se prima non sa il nome dell'autore : — Come volete che io possa sapere se una commedia è buona o cattiva, quando non so chi è che l' ha scritta ? Posso forse trattare alla stessa maniera Pinero e Shaw ? — Ma presto fra essi sorge il sospetto che la commedia rappresentata sia di Shaw : — C' è la sua sfrontatezza *fabiana* — dice uno ; — Impossibile — replica l'altro ; — qui ci sono persone vive, e quelle di Shaw non sono che marionette a cui l'autore affida le sue polemiche da declamare....

È un pettegolezzo piacevolissimo, trattato da un gran signore dello spirito, che può vantarsi così sicuro di sè, da dichiarare che non si abbasserà mai alla volgarità « di scrivere una commedia ben fatta » . Perfino qui in Roma, dove le allusioni personali non potevano essere apprezzate, il pubblico d' intellettuali che gremiva l'*Argentina* alla esecuzione datane da Virgilio Talli, gli fece un'accoglienza trionfale.

***

Ma, se vogliamo parlare d'arte, noi diciamo subito che la facile taccia di filisteismo non ci tratterrà affatto del trovarci d'accordo, su qualche punto, anche con taluno degli ottusi critici della *Prima commedia di*

Fanny; e di molti altri. Soltanto, noi cercheremo di motivare il nostro giudizio.

Vorremmo anzi dire che in sostanza l'abbiamo già motivato, nell'esporre la trama delle sue commedie; se non fosse necessario ricordare che una esposizione di tal genere è, per le opere di Shaw, necessariamente molto approssimativa. Si può affermare che, per un verso, l'autore vi guadagni: perchè il critico e il cronista, nel riferire i suoi soggetti, fanno uno sforzo di sintesi e li radunano in una certa unità, che in realtà manca a quasi tutte quelle opere; esse sono tanto diluite o addirittura polverizzate, le loro linee e i loro stessi punti essenziali rimangono di fatto così obliati e dispersi durante il loro svolgimento, che ci vuole tutta la buona volontà d'un commentatore per rammentarli, ritrovarli, risollevarli, e rifar presenti in essi le asserite intenzioni dello scrittore. Ma d'altra parte, poichè gli spunti restano affogati e spariscono nei particolari, sono ben questi che contano e valgono, prepotenti, in primo piano: e questi da un sunto non possono risultare: come non può risultare la incomparabile bravura del dialogo, nè — tranne che si voglia riandare ogni opera scena per scena, anche più minutamente di come abbiamo fatto per *Non si sa mai* — la tecnica che è la essenziale caratteristica di Shaw.

Insomma si tratta di un bolcevismo artistico, stupendo di intelligenza e scintillante di eleganza inglese, ma non per questo meno bolcevismo. Intendiamoci: non è la fede politica di Shaw che può scandalizzare *a priori* il critico d'arte. Come noi non imponiamo al-

l'arte nessuna tesi, così non glie ne rifiutiamo nessuna. Tutti sanno che in ogni teoria, fosse la più sballata, è una nota di verità umana : e quando l'artista, che prima di tutto è uomo, porta nell'opera sua, con la sua umanità, una sua fede, siamo pronti ad accettarla appunto in ciò che essa ha di umano, vale a dire è comune a tutti ed è accettabile da tutti. *Homo sum, et nihil humani....* con quel che segue.

Senonchè Shaw, dalla sua fede, non trae sangue, calore e vita. Ha un bel raccontarci la storiella della sua vista *normale :* la verità è che son le sue creature, ed esse sole, a camminare con la testa all' ingiù e i piedi in aria. Come abbiamo visto che confessa co' suoi stessi sottotitoli, con le sue stesse eterne prefazioni, con le sue stesse intonazioni polemiche che mantiene persino nelle didascalie delle sue opere sceniche, egli non guarda e ritrae ; ma predica e dimostra. Non c' è, dice lo stesso Shaw, una sostanziale differenza fra i suoi opuscoli e le sue commedie. *Ex ore tuo te judico :* ed è una grave condanna.

D'altra parte, poichè la trovata estetica di Shaw dovrebbe consistere in un capovolgimento di tecnica, corrispondente al capovolgimento di valori umani avvenuto nella sua visione ; è chiaro che Shaw, come è un moralista alla rovescia (e quindi tanto artisticamente riprovevole quanto i fabbricanti di fredde commedie a tesi morale borghese) ; così, spesso e volentieri, quando porta all'esasperazione la sua manìa divenuta fine a sè stessa, non è altro che uno Scribe o un Sardou alla rovescia (vale a dire, un autore di teatro che risolve l'arte

in un problema meccanico). Che egli apra una porta là dove quegli altri la chiudevano, ch'egli faccia entrare un personaggio nel momento in cui gli altri lo facevano uscire, ciò non impedisce che in ultimo analisi egli attribuisca, come quelli, la suprema importanza alla porta aperta o chiusa, all'entrata o all'uscita di rito.

E inoltre resterebbe a dimostrare che codesta nuova tecnica valga l'antica. Non esiste al mondo una sola Regola, e non esiste una sola Architettura : d'accordo. Esistono tuttavia delle regole d'architettura universali ed eterne ; e per costruire bisogna pur poggiare su certe basi, e per far poggiare un peso su coteste basi occorre pure osservare certe leggi di equilibrio, di economia ecc. Ora voi prendete a caso una commedia di Shaw, e delle più graziose ; *Le Armi e l'uomo*. Questa dovrebbe svolgere un contrasto fra l'eroe di maniera e il soldato di professione. Ma dove e come si svolge questo contrasto ? Dove si urtano, comicamente o drammaticamente, i due antagonisti ? Dovrebbero urtarsi, se non materialmente in una scena, intimamente nell'animo di Raina, la fidanzata dell'eroico Sergio, la quale viceversa finisce con lo sposare il soldato di cioccolato. Ma in realtà, di ciò non risulta niente. Le fisonomie dei due tipici antagonisti sono ciascuna confusa e contradittoria ; il processo intimo con cui Raina passa dall'amore dell'uno a quello dell'altro non è mostrato affatto ; lo scambio d' innamorate e d' innamorati si compie senza il menomo accenno esteriore ad un processo psicologico in un senso o nell'altro.

Altrettanto accade, per esempio, nel *Dilemma del Dottore :* dove il dilemma non è posto affatto. Dovrebbe esserci in questa commedia, come annuncia il titolo, un conflitto nell'animo del medico messo nell'alternativa di salvare o il pittore di genio, farabutto e marito della donna amata ; ovvero il buono, vecchio ed inutile Blenk. Shaw non svolge, neanche per indizî, questi nodi risolutivi ; li pone per fermarsi ai discorsi più o o meno occasionali a cui essi danno origine : donde la falsificazione vera e propria che inevitabilmente ne compie chi racconta l' intreccio delle sue opere. Ed è vano dire che Shaw fa così per divertirsi a sconvolgere le idee tradizionali, disorientare i critici, sbalordire il pubblico ecc. ecc. Perchè alla lunga il suo scherzo è paragonabile a quello di colui che, per fare una curiosa sorpresa alla moglie, si mise in condizioni di non essere più marito. Per canzonare la gente, egli rinuncia alla funzione essenziale del poeta : quella di creare.

Pigliate ancora quel va e vieni turbinoso che è *L' irresistibile* (The Philanderer), È un seguito di scene slegate, che a volerle intendere sommariamente, diviene un rompicapo. È probabile che, come abbiamo fatto per *Non si sa mai,* a interpretarlo scena per scena si possa arrivare a giustificarne ciascuna come il rovesciamento d'una situazione tradizionale. Ma con qual costrutto, se non col gusto puramente meccanico, e quindi arido e alla fine uggioso, di un mestierante raffinato ? Allo spettatore, i moventi dei pupazzi che s'agitano in questi atti di farsa sgangherata restano incomprensibili. Nulla in essi è motivato, dedotto, o comunque

reso scenicamente possibile ; non l'amore di Grazia, non quello di Giulia. Nessuno può capire perchè mai, ad es., le donne s' innamorino di Chatteris, perchè mai Grazia sia pentita d'un tratto, perchè Chatteris sia un critico drammatico e non un ricco mercante ovvero un funzionario a riposo ; e come c'entri la storia della malattia di fegato del colonnello ; e perchè tutto ciò avvenga nel club ibseniano, ambiente appena enunciato, ma neanche sommariamente abbozzato.

Chè Shaw non ha, di solito, nè ambiente nè caratteri. Facciamo atto di fede nella sua fede ; certo è che questa non gli dà uno spirito costruttivo, una volontà edificatrice. Egli è il primo a non credere ai suoi stessi personaggi. Non pone creature umane in un ambiente di questo mondo : sia pure deformati, le une e l'altro, atattraverso una lente grottesca. Ed è veramente fuor di luogo che i suoi scapigliati apologeti si richiamino, a questo proposito, alle autorità indiscusse di un Aristofane o di un Molière.

Le più belle commedie di Aristofane (anche per quel che è possibile giudicare a chi s'attenga a vedere in esse quanto c' è di puro teatro) non sono affatto prive di un intrigo, nè si risolvono in sole polemiche verbali ; e c' è alla loro base una gagliarda sostanza carnale, di potenza inaudita, di cui nel mollusco Shaw non si intravede la traccia. Quanto a Molière, quale infelice idea quella del signor Hamon, che ha scritto un volume per paragonare Shaw al comico francese ! Molière è un costruttore di creature vive, di carne e di sangue : esse arrivano trionfalmente al tipo, che alita e respira ; non vaniscono in

un simbolo astratto, intravisto fra un incrociarsi di squisiti pettegolezzi.

Shaw annuncia di voler capovolgere i valori umani; e sta bene. Anche in un programma di questo genere può esservi dell'umanità; perchè ogni medaglia ha il suo rovescio. Ma noi gli chiediamo invano ch'egli veramente ci mostri, nelle sue creature, questo rovescio; con quella facoltà di darsi intere, di sviscerarsi, che veramente hanno le creature di Molière. Cotesto capovolgimento di valori, in Shaw è cosa quanto mai fredda, cerebrale, e preordinata. Ad ogni passo, nella sua rappresentazione di persone e di luoghi, si sente la caustica intelligenza del critico, anzichè l' ingenuo soffio fidente dell'artista. Tutta la sua arte, in fondo, non è che una critica dell'arte degli altri, ossia del modo con cui gli altri artisti hanno fin qui rappresentato sulla scena gli uomini e la vita. Ma non una critica implicita in una visione nuova. È una critica teorizzante, disputante di continuo. Le sue creature non agiscono e non vivono: sono soltanto róse da una perpetua libidine di discussione. È evidente che esse non prendono gusto se non a parlare, e ad ascoltarsi. Si atteggiano, si preparano le *botte e risposte*, si mettono continuamente in mostra. E *fanno gli inglesi*: posano da inglesi davanti all'obbiettivo. Ecco una *posa* che non ha confronto nel nostro vecchio teatro latino — di Francia, di Spagna e d' Italia —: dove in verità c' incontriamo con gente che solo inconsapevolmente è francese, spagnuola o italiana. Nella commedia di Shaw i personaggi sanno e dicono continuamente di parlare come parlano, e non

in altro modo, perchè sono inglesi. Primo e fondamentale carattere riflesso, che li falsifica ; paiono il famoso americano di Pascarella, quello che « fa il selvaggio ».

Del resto lo confessano i suoi stessi apologeti. Più che uomini, Shaw mette in scena idee. Egli non satireggia, dice il suo interprete Hamon, l'avaro, il tartufo, il misantropo, ma l'avarizia, la religione, la misantropia : ed è ben questo il guaio. Le sue opere, sempre per confessione dello stesso Hamon, non si fondano su un'azione materiale, ma su una pretesa « azione intellettuale ». In altri termini, su un'astrazione. Quindi i suoi personaggi son tutt'al più caricature, eleganti o goffe ; ma che ad ogni modo oltrepassano quasi sempre persino i limiti della farsa, arrivano di là d'ogni umana possibilità.

Shaw che ha tanto subìto l' influsso di Ibsen s' è di certo ricordato che il poeta novergese, secondo la sua stessa dichiarazione, non metteva in scena un personaggio finchè non lo vedesse così vivo e reale dinanzi a sè « da poter contare i bottoni della sua giacca » : donde le precise descrizioni del fisico e sin dell'abbigliamento di ogni sua creatura. E per questo Shaw s' è preso così gran pena di fare, della fisonomia e dell'abito e del gesto dei suoi personaggi, descrizioni ancora più minute, in didascalie chilometriche. Senonchè, quella vita che Molière dà intera ai suoi, senza nessuna didascalia, con una sola *battuta* d'entrata, Shaw non riesce a conferirla alle sue creature con una pagina di descrizioni. Il suo è veramente un teatro di marionette ; non nell'eventuale senso drammatico, ma

nel senso più arido che questa parola può avere. Non si tratta di marionette tipiche, ciascuna delle quali riassuma, stilizzandola, una nota umana: ma soltanto di graziose teste di legno, a cui egli va distribuendo con prodigalità principesca le spiritose battute delle sue variopinte e interminabili dissertazioni.

Se è vero che il teatro è fatto di fervore e di passione, niente è dunque meno teatro che quello di Shaw. Il disordine caotico delle sue opere rassomiglia al tumulto della vita assai meno che l'ordine geometrico delle commedie tradizionali. Tutte le sue inversioni, tutti i suoi paradossi, rivelano ad ogni passo la metodica premeditazione, senz'abbandono. Quando si è detto che l' irlandese Shaw, sia pure per reazione a una idolatria che in Inghilterra è divenuta accademica, si è fatto campione del frigido luterano Ibsen contro la veramente cattolica magnificenza di uno Shakespeare, s' intende anche troppo facilmente da che sia viziata la sua mentalità. Per Shaw e per gli shawiani, Shakespeare fu un cattivo autore di teatro *perchè fu un grande poeta!* Ecco una frase rivelatrice: che pone Shaw, come sopra abbiam detto, assai più vicino ai grandi tecnici della scena, cari al buon Sarcey, che ai veri rivoluzionari dell'arte.

***

E tuttavia il fenomeno Shaw è troppo complesso per potersene sbrigare con questo sommario giudizio negativo. Abbiamo parlato delle sue opere più caratte-

ristiche, ma non di tutte. E già soltanto in quelle citate si contengono di tratto in tratto delle sorprese, che ci fanno sobbalzare e ci lasciano perplessi. A quel modo che a molti di noi, dopo esserci sbrigati con un giudizio definitivo di un nostro grande poeta vivente, chiamandolo *retore* senz'altro, accade troppo spesso di riscoprire in lui qualcosa che non è solo retorica e di rivedere in fretta il giudizio già dato ; allo stesso modo, o almeno in modo non del tutto dissimile, trattando alla lunga con Shaw, si finisce col trovarci in presenza di scorci, di scene, di figure, di intere commedie, che ci costringono a rivedere la nostra prima impressione. Sarebbe troppo lungo indugiare qui su alcuni gioiosi particolari di molte fra le opere che abbiam ricordato : dove l'umanità, bandita per principio, rifà capolino come di soppiatto in un momento d'oblìo, in una improvvisa situazione, in un atteggiamento, in una battuta, in un motto. Ma è necessario esaminare una per una le quattro che abbiamo lasciato deliberatamente da parte : tre delle quali, si noti bene, sono del primo Shaw (1897) : *Le case del vedovo, La professione della signora Warren,* delle « Commedie sgradevoli » ; e *Candida,* delle « gradevoli ».

La traduzione spagnola e poi quella francese de *Le Case del vedovo* hanno, col consenso dell'autore, mutato il titolo originario della commedia in un nuovo titolo : « *Non olet* ». È la famosa risposta data dall' imperatore Vespasiano al figlio, quando costui si scandalizzò della tassa stabilita dal padre su quei tali monumenti che prendono il nome appunto da lui. Non riusciamo a renderci ben conto di come l'autore abbia approvato que-

sta mutazione. Quel *non olet* conferirebbe all'opera un carattere d'accusa ai proprietari di case, sfruttatori della più miserabile plebe londinese; mentre dalla prefazione dell'autore, e, che importa più, dalle scene salienti della commedia, risulta che Shaw (come è solito) intende accusare non già personalmente gli abbienti, ma piuttosto l'ambiente sociale e il regime borghese, che conducono i proprietarî ad agire come agiscono.

Dobbiamo però osservare subito (e questo è l' importante) che, artisticamente, la commedia non è di certo la più shawiana. Essa non consiste nel solito anarchico ricamo dialogico; ma procede per un intreccio ben netto e semplice, su per giù conforme alle tradizioni del teatro ibseniano e di quello naturalista; e non ha per attori i soliti fantocci caricaturali, ma persone umane, viventi. È una buona commedia amara, di un socialista: scritta nel 1892, risente insieme e di certe teorie di Ibsen e della critica socialista alla società capitalistica, critica allora in auge presso gli intellettuali. L'opera difatto è stata lungamente, come ci attesta il Borsa, nel repertorio socialista inglese, e rappresentata persino nelle feste dei lavoratori del primo maggio.

Il dottor Harry Trench, cadetto di una nobile famiglia, proprietario di una modesta fortuna ch'egli impiega in un' ipoteca al sette per cento ritraendone un discreto reddito, è un giovine ventiquattrenne, semplice e franco. S' innamora corrisposto di una bella e intrattabile ragazza, Bianca, figliuola di un *parvenu*, Sartorius; un uomo rozzo, arricchitosi dal niente, per aspra

volontà, e che è contentissimo di diventar suocero del nobile cadetto. Questo è il primo atto: nella graziosa cornice di un giardino d'albergo tedesco.

Ma al secondo, per un incidente (il licenziamento d'un disgraziato esattore di Sartorius) Harry viene a conoscere l'origine della ricchezza del futuro suocero: egli è uno *slumbord*, un locatore di case o meglio di camere operaie, stamberghe malsane e inabitabili, che dà in affitto a prezzi esosi. Harry s' indigna del mestiere usuraio di Sartorius, e dichiara a Bianca che non può accettare il danaro di suo padre; le propone piuttosto di vivere con la sua modesta rendita di cadetto, e con gl' ipotetici profitti della professione che eserciterà. Sartorius accorre in fretta a provocare una spiegazione: « Ma signore, il mio mestiere consiste unicamente nel procurare un alloggio, s' intende bene conforme ai mezzi di cui dispongono, ai miserabili che hanno bisogno di un tetto, come tutti gli altri uomini. Posso io fornir loro cotesti alloggi per niente ?.... Si tratta di gente che non saprebbe neanche vivere in un'abitazione conveniente; in una settimana, l' avrebbe devastata.... ». Questi argomenti non convincono Harry. E allora Sartorius lancia quello definitivo. « E di che rendite vivete voi ? — D' interessi, signore, interessi sopra un' ipoteca; niente case. Le mie mani sono pulite. — Precisamente: interessi di un' ipoteca *sulla mia proprietà*. Quindi se, per servirmi dei vostri termini, io faccio lo strozzino con dei disgraziati, li tratto duramente e li tiranneggio, per ottenere da loro il prezzo ch'essi hanno liberamente accettato, *io lo faccio per voi*, signor mio: per

prelevar dal denaro che essi versano a me, le vostre settecento sterline di rendita sull' ipoteca.... Io e il mio esattore non siamo che intermediari, signor mio ; il *principale* siete voi... ». Harry è ridotto in cenere. Ma la selvaggia fierezza di Bianca è stata troppo colpita : e tutto par finito tra i due, alla fine del second'atto.

Senonchè al terzo, ecco riscappar fuori l'esattore licenziato. Costui s' è dato ad esercitare direttamente gli affari, e sta facendo fortuna. Che adesso Sartorius non si dia più delle arie con lui : egli ha un affare nuovo da proporgli. Si tratta di un altro e più rimunerativo sistema di sfruttare le famose case, preparandone la vendita a caro prezzo all'autorità municipale, che dovrà abbatterle per costruire una strada. Ciò tuttavia non può farsi senza il consenso di Harry, a cagione dell' ipoteca. L'esattore va in cerca anche di Harry, lo trova, persuade tutte e due. In conclusione, l'antico progetto di matrimonio torna a galla ; e in un quarto d'ora, sulla base dell' interesse, tutto è nuovamente accomodato come prima.

Commedia netta e sobria, abbiamo detto. Ma la sua solidità non pesa, tanto è leggera la grazia con cui è condotta ; e i caratteri che vi si incontrano son sicuri e precisi. Harry è veramente il giovine ingenuo e debole, sopraffatto dal suo amore, dalla sua inesperienza, dalla necessità di accettare la vita qual' è. Bianca (che sarà poi ricordata da altre creature di Shaw) è veramente una fanciulla di doti prevalentemente animali, bella, fresca, sana, ben nutrita, istintiva, superba, crudele, rabbiosa, amorosa : il suo idillio tutto baci al prim'atto,

la sua maestrevole scena con Harry e poi le sue tirannie selvagge sulla domestica al secondo, la sua insoddisfazione orgogliosa al principio del terzo e la sua disperata dichiarazione d'amore alla fine, sono fermati in una visione esatta e squisita. Altrettanto è di Sartorius, dipinto sicuramente in tutte le sue gradazioni, nella sua durezza e nella sua stessa ingenuità, nei suoi rapporti di affari coi sottoposti e ne' suoi legami d'affetto con la figlia, nella sua grossa abilità di persuasione verso il genero. Infine l'esattore, disgraziato al second'atto, rimpannucciato al terzo ; e Crokame, il solito confidente, il personaggio dell'autore, la cui presenza è perfettamente logica e coerente in tutta la commedia.

La professione della signora Warren è l'opera gemella delle *Case del vedovo*. Crampton, il locatore di stamberghe alla povera gente che gliele strapaga e vi muore, è in ispirito stretto parente della signora Warren, direttrice-amministratrice di « alberghi privati » a Berlino, Vienna, Bruxelles, Budapest. Come Crampton, costei è convinta che la società non le offriva altro mestiere possibile, al di fuori di questo ch'ella ha esercitato.

Ma la signora Warren ha anch'essa una figlia ; Vivie : che non sa nulla del mestiere di sua madre. Essa l'ha fatta educare lontana da lei, come una signorina della buona società. Non si sa bene in che modo, attraverso questa educazione, ella sia cresciuta qual' è ; creatura diritta, energica, antiromantica, esperta nelle cifre, amante delle idee nette e delle vie chiare, delle soddisfazioni pratiche e del riposo conquistato. « A me piace lavorare e farmi pagare. Quando poi sono stanca,

amo riposare in una comoda poltrona, con una sigaretta, un bicchierino di wisky, e un bel romanzo poliziesco ».

Questo suo carattere ha suscitato l'ammirazione d'un giovinotto ventenne, Frank Gardner, elegante, amabile, buono a nulla, graziosamente irrispettoso verso tutti. I due, a modo loro, s' intendono. Ma alla fine del prim'atto, l' incontro della signora Warren col padre di Frank, il reverendo Samuele Gardner curato beneficiario della parrocchia, svela a un tratto molte cose. Che, cioè, la signora Warren ebbe in altri tempi rapporti molto amichevoli col pastore : beninteso, quando erano giovani tutti e due.

Di qui precipitano altre rivelazioni. La signora Warren nel second'atto, stretta dalle implacabili domande di Vivie, si trova a dover confessare le circostanze che l' hanno portata al mestiere infame. Tuttavia essa gliene parla come di cosa passata, e rifacendosi dalle origini ; dalla sua infanzia ; da quando essa e sua sorella Elisa, oggi la rispettabile zia Elisa, vivevano tra la loro scuola di religione e la miserabile stamberga della nonna, venditrice di pesce fritto, con due sorellastre « brutte e magre, e perciò oneste e lavoratrici », una delle quali morì avvelenata dal piombo in un'officina, l' altra divenne sposa esemplare d'un impiegato ubbriacone....

— Una sera Elisa uscì, e non tornò più. La maestra doveva temere che io seguissi il suo esempio, perchè da allora il pastore mi diceva continuamente che Elisa avrebbe finito col buttarsi nel fiume. Povero stupido !

Che ne sapeva lui ? Io avevo più paura dell'officina che del fiume. Questo pastore mi collocò come sguattera in un albergo di temperanza ; poi ho fatto la cameriera ; poi la inserviente in un bar alla stazione di Waterloo : per quattordici ore al giorno, servivo bibite e sciacquavo i bicchieri, guadagnando quattro scellini alla settimana oltre il vitto.... E tutti mi dicevano che era un bell'avanzamento.... Finalmente una sera triste, che faceva un gran freddo, e che io ero così stanca da non riuscire a tenermi sveglia, indovina un po' chi entra a ordinarmi una bibita ? Elisa, mia cara : Elisa tutta avvolta in un gran mantello di pelliccia, e con al braccio una borsa piena di quattrini....

— Mia zia Elisa ?

Ma sì, la zia Elisa ; che non si era mica gettata nel Tamigi, tutt'altro ; e che disse alla sorella : « Ma che fai qui, sciocca, a rovinarti la salute e a sciupare la tua bellezza a beneficio degli altri ? »

— Essa allora stava risparmiando del denaro, per prendere una casa a Bruxelles, per conto suo ; pensò che in due avremmo fatto più presto. Mi prestò un po' di soldi, e mi lanciò.... Ah ! figliuola mia ! Feci economia con perseveranza, e potei presto sdebitarmi con lei. Allora m'associai ai suoi affari. Perchè non avrei dovuto farlo ? La casa di Bruxelles era di primo ordine ; t'assicuro che la gente vi si trovava molto meglio che non nell'officina in cui Marianna s'era avvelenata. Nessuna delle nostre ragazze è stata mai trattata come trattavano me al bar di Waterloo, o anche a casa nostra.... Avresti voluto ch' io fossi

rimasta là, per diventare una vecchia cadente prima dei quarant'anni?

— No; no. Ma perchè scegliere quel mestiere lì? Si può riuscire, io credo, a fare qualche economia e a vivere decorosamente, facendone qualunque altro....

— Ah! fare qualche economia! Ma in quale altra professione può arrivare a risparmiare, una donna? Risparmiare su un guadagno di quattro scellini alla settimana, quando deve pensare anche a vestirsi? Andiamo! Sii franca.... Ti pare possibile?... Ma qual'è dunque lo scopo ultimo dell'educazione di qualunque ragazza perbene, se non di guadagnarsi i favori di qualche uomo ricco, che sposandola le assicuri i benefici della sua fortuna? Come se lo stesso atto potesse esser reso buono o cattivo dalla cerimonia del matrimonio!.... Di tutte le vie che sono aperte a una fanciulla, questa è la migliore.... Io ho sempre pensato che non dovrebbe essere così, Vivie; non è giusto che questo sia il miglior mestiere per una donna. L'ho sempre detto e lo ripeto. Ma, giusto o ingiusto, *è* così: e bisogna che una ragazza se la cavi come meglio può. Naturalmente non ne vale la pena per una signora: tu, per esempio, saresti un'imbecille se scegliessi quel mestiere; ma io sarei stata un'imbecille se ne avessi scelto un altro.

Vivie è colpita. Nel suo sprezzo della morale corrente, certo le sembra che il ragionamento di sua madre non sia falso, dal punto di vista che ella stessa predilige, quella della fredda realtà. Ella trova subito in sè delle scuse, per quel che crede soltanto *il passato*

di sua madre. E riconosce : — Mamma, tu sei una donna meravigliosa ! Sei più forte di tutta l' Inghilterra ! Ma francamente, in realtà, sei proprio certa di quanto mi dici ? E non hai un po' di vergogna... ?

E sua madre :

— A dir la verità, sarebbe una mancanza di educazione non vergognarsi un poco.... Ma se il mondo, per le donne, è fatto com' è fatto, che ragione c' è di dire che è fatto in un altro modo ! Io in realtà non ho avuto la più piccola vergogna. Anzi mi è sempre parso che noi avremmo dovuto vantarci di aver condotto le cose in modo così perfetto da non dar mai occasione a nessun rimprovero.... Le nostre ragazze del resto hanno fatto un'ottima riuscita.... Non sai che una ha sposato un ambasciatore ?

La superba Vivie è pensosa. Sarà lei che questa notte non potrà dormire. Ed è una notte così bella ! Ella schiude le tende della finestra, e, davanti al candore della campagna dormente sotto la luna, abbraccia sua madre che la benedice. Capovolgendo la situazione tradizionale (ma con quanta cautela di giustificazioni psicologiche !) Shaw ha tratto da una rivelazione di questo genere la prima ed ultima commozione sentimentale della sua indomabile creatura.

Ma al terz'atto le cose si complicano ancora. Il socio della signora Warren, il pervertito Crofts, racconta imprudentemente a Vivie che « gli affari » durano ancora. Peggio : quando Vivie respinge l'offerta, ch'esso le fa, di sposarla, (poichè s' è invaghito avidamente di lei), per vendetta egli le rivela che è sorella di Frank.

La fanciulla fugge di casa per andare a vivere sola, del suo lavoro, in città.

E al quart'atto la troviamo impiegata in un ufficio, immersa nelle sue cifre. Frank, per nulla turbato dalla rivelazione di Crofts — a cui dice di non credere, del resto — insiste ancora presso di lei. Anche qui lo Shaw antipuritano, che par mettere tra il bagaglio dei pregiudizi anche l'orrore dell' incesto, fa capolino ; ma discretamente. Vivie non si professa neppure lei turbata dall'annuncio di Crofts ; ma intende rivelare al suo amico, e gli rivela, la fonte attuale dei guadagni di sua madre. Frank si riconosce costretto ad andarsene, per un motivo « non morale, ma economico » : incapace com' è di lavorare, e non potendo più accettare i denari della vecchia. Così quando la signora Warren torna a sua figlia per tentare di richiamarla, la trova sola, ma irremovibile. « Io sono figlia di mia madre ; ho bisogno anch' io di lavorare, e di guadagnarmi il pane.... Ma il mio lavoro non è dello stesso genere del vostro ; la mia via non è la vostra, dobbiamo separarci ». Non la toccano nè le seduzioni, nè le promesse, nè le lacrime. La signora Warren esce vinta. Rimasta sola, Vivie ha sul volto un'espressione di sollievo. Ella trova sul tavolo un biglietto d'addio di Frank ; lo lacera ; e si rituffa nel suo nuovo lavoro.

A questa commedia fu fatta molta *réclame* da chi se ne scandalizzò per ragioni morali. In realtà Shaw non offende la morale riferendo i discorsi della signora Warren. Le ragioni ch'essa porta sono esposte obbiettivamente : è lei che parla : data la sua mentalità, non può pen-

sare altrimenti. Ma quel suo miscuglio di ingenua depravazione e di furioso amore per la figlia, di cinismo e di pianto, di debolezza e di forza, non senza superstiti sentimenti di tradizione borghese e persino religiosa — come quand'essa invoca il Vangelo a testimoniarla verità delle sue teorie, o quando benedice con enfatica tenerezza sua figlia — non turbano affatto l'unità del suo carattere, anzi la compongono, anelante. La signora Warren è viva. Nuova? Da *Shylock* a *Lechat*, molte figure del teatro di tre secoli le si avvicinano: la sua fisonomia però rimane caratteristica, essa è certamente la più moderna di tutti.

Più grave, ai moralisti, può essere apparso il fatto che, almeno sino a metà del lavoro, Vivie abbia scusato e accettato le colpe di sua madre. Ma di che testimonierebbe questo, se non della dissoluzione della morale tradizionale nello spirito singolare della sprezzante fanciulla? A ogni modo è indiscutibile che, quanto ella perdonava *nel passato*, nel presente non riesce a sopportarlo. Non è vero che l'autore dia ragione alla signora Warren. Egli non fa che accusare la società. Ma i suoi giovani eroi, Vivie e Frank, checchè parlino di ragioni « economiche », si distaccano per un motivo morale. Nè l'una e né l'altra, a dispetto della loro professata superiorità sui « pregiudizi », sentono di poter rimanere nella situazione creata dalla vecchia: e se ne liberano con uno strappo atroce.

Che resta dunque? Resta il pessimismo crudo, e l'implacabile logica dello scrittore. Resta che nessuno sdegno di Vivie — la creatura di volontà, evidente-

mente prediletta dall'autore — può distruggere il ragionamento di Crofts : quella stessa nobiltà di sentimento che fa ribellare la fanciulla contro la sporca origine dei guadagni di sua madre, è tuttavia, inesorabilmente, *un frutto di quei guadagni* : ossia dell'educazione raffinata che sua madre potè impartirle, *solo mediante il denaro di quei guadagni*. Anche la sua moralità, Vivie la deve all'immoralità di sua madre. Qui è il succo dell'opera ; non dissimile del resto, in ciò, da altre del vecchio teatro nostro : in quello italiano ricordiamo *Il più forte* del Giacosa naturalista, posteriore alla *Warren*, ma la cui trama è tolta di peso da un dramma romantico famoso cinquant' anni fa, *I figli dell'arricchito* di Ludovico Muratori.

In questa commedia, Shaw ha già note più spiccatamente caratteristiche che non ne *Le case del vedovo*. Abbiamo accennato a qualche inversione di situazione ; bisogna richiamare l'attenzione su Frank, uno dei tipi più graziosamente falsi e cari al nostro autore. Anche Crofts, Praed, e il reverendo Samuele, sono macchiette shawiane di razza ; ma con una loro consistenza umana. Di Vivie e della signora Warren abbiamo detto. La commedia ha una struttura svelta e salda, alterna a scene di tenue leggerezza scene di drammaticità potente. Se pericola sulla ribalta, pericola per ragioni estranee all' arte : ragioni che naturalmente in teatro han sempre influito, e sempre influiranno, sui successi e sugli insuccessi.

***

Diremo che nei personaggi centrali di coteste due commedie scritte dallo Shaw non ancora shawiano, è tuttora visibile l'influenza di Ibsen ? L'asserzione sarebbe tutt'altro che campata in aria ; anzi si potrebbe ripetere, con qualche riserva, anche per l'opera che è il capolavoro di Shaw, e ch' è insieme una delle più belle commedie moderne, *Candida.*

In *Candida,* la morale antiborghese di Shaw non s' è davvero dissolta in prediche e battibecchi : è rimasta alla sua sola e vera funzione, di secreta inspiratrice. E il disprezzo di Shaw per la solita azione meccanica, esteriore, appariscente, non lo ha già immobilizzato in un dialogo statico, ma gli ha fatto costruire la commedia sopra un'azione tutta intima e psicologica. Partito in guerra contro il farisaismo borghese, egli non s' è fermato a uno dei tipi consueti della nostra classe sociale, ma è andato più in là : lo ha ravvisato in Morell, che sebbene pastore evangelico, è socialista, propagandista, conferenziere, rinnovatore della società, in rapporti con gli stessi *Fabiani.* Ha insomma fondato l'opera sua sopra un'intuizione veramente serena : e l' ha elevata d'incanto, con una eleganza limpida e casta.

Giacomo Morell, il socialista cristiano Morell, il facondo Morell, l'ottimo Morell, è dunque un reverendo pastore della Chiesa Anglicana, membro attivo della

Corporazione di S. Matteo e dell' Unione Sociale Cristiana. Ha quarant'anni, è vigoroso, è faceto, è popolare, è ben portante, è pieno di energia, è di maniere affabili, cordiali e indulgenti, ha una bella voce senza affettazione, che adopera coll'articolazione netta e corretta di un oratore esercitato, con una grande varietà d'intonazione e con una perfetta padronanza di espressione. Insomma nelle sua apparenze non v' è assolutamente nulla della grettezza filistea che rende ostici tanti suoi colleghi nel teatro nordico : Morell ci si mostra in una larghezza intelligente ed ottimista, che ci può magari sembrar quella di certo eccellente clero francese, ma che in realtà è vicina piuttosto a quella di certi lieti ed ottimisti riformatori dell'umanità, di cui anche in Italia non manca la specie.

Immaginiamoci dunque che successi raccolga questo bravo prete socialista, forte del doppio fascino che gli viene, dal suo carattere sacro e dal suo zelo di apostolo rivoluzionario. Le folle e le donne sono tutte per lui ; ascoltano in estasi la sua parola ; e Morell parla, parla, parla, tutta la sua vita è un esercizio di eloquenza, oggi al Club Radicale, domani alla Lega per la Restituzione delle Terre al Popolo, e poi alla Corporazione di S. Matteo, e poi al Partito Indipendente dèl Lavoro, e poi ancora alla Federazione Sociale Democratica, alla Società Fabiana, al Gruppo « Libertà ».... Tutto immerso nel suo facondo apostolato, Morell è un uomo sicuro delle sue idee come della sua felicità : la sua sodisfazione di fare il bene, circondato dall'ammirazione universale, è tanto grande quanto innocente : e ai

suoi trionfi pubblici fanno riscontro le sue pure gioie familiari, che gli sono rese incomparabili dall'amore e dalle virtù domestiche della sua Candida, un'adorabile sposa di trentatrè anni, luminosa creatura fiorente d'una duplice attrattiva, quella della giovinezza e quelle della maternità, gaia fresca serena e diritta, amante sorella e mamma ad un tempo.

Ma a mettere in scompiglio questa sua tranquilla felicità, è lui stesso, il buon Morell, che introduce il serpe nel focolare domestico; accogliendovi un vagabondo, un poeta di diciotto anni, Eugenio Marchbanks, venuto non si sa bene di dove ma certo progenie di nobili, strano e delicato adolescente. Eugenio s'innamora subito di Candida. La inalterabile serenità della donna non è, non può essere offesa da questo amore: ella ne sorride sicura, maternamente. Ma presto n' è turbato Morell: a cui Eugenio confessa, e insolentemente, la sua passione. Turbato non perch'egli dùbiti della sposa, o tema del ragazzo; ma perchè il ragazzo nel gridargli in faccia ch'egli non è degno di Candida, ch'ella è un angelo sacrificato a un ottuso prete, gli svela per la prima volta il vero esser suo, fa crollare tutta l'architettura delle comode fedi in cui il creduto riformatore vive tepidamente, per la prima volta lo confonde e lo lascia dubbioso di sè.

Morell cerca invano di persuadersi che il poeta mentisce, che in Eugenio non parla se non l'esasperazione di un fanciullo cattivo. Ricorre a Candida, ed è ella stessa che gli apre gli occhi. — Ah, Giacomo! come mi comprendi male parlandomi della tua fiducia

nella mia virtù e nella mia purità ! Se non ci fosse nient'altro a ritenermi, ti assicuro che darei tutt'e due queste cose al povero Eugenio, come darei il mio scialle a un mendicante che morisse di freddo.... Giacomo, riponi piuttosto la tua fiducia nel mio amore per te ; perchè se il mio amore non ci fosse più, io mi curerei ben poco dei tuoi sermoni, povere frasi fatte per ingannare te e gli altri giorno per giorno.

Lo sconvolgimento di Morell è tutt'altro che sedato. Il conflitto è tutt'altro che sopìto. Il bravo pastore, così forte e autoritario sino a ieri, oggi divenuto debole davanti al fanciullo che gli ha detto la verità, non crede gli resti altro se non chiedere a Candida che tra i due amori, quello del marito e quello del poeta, faccia essa la sua scelta. Eugenio accetta, e Candida pure.

— Io sono dunque all'incanto, a quanto pare ! Orsù, Giacomo, cosa offri tu per me ?

Dice Morell :

— Io non ho nulla da offrirti, fuor che la mia forza, per la tua difesa ; la mia onestà, per la tua sicurezza ; la mia intelligenza e la mia attività, pel tuo sostentamento ; la mia autorità e la mia posizione, per la tua dignità. Ecco tutto quel che un uomo può offrire convenientemente a una donna.

— E voi, Eugenio, che cosa m'offrite ?

— La mia debolezza ! la mia desolazione ! il vuoto del mio cuore !

— È una bella offerta, Eugenio. Ora posso fare la mia scelta.

Ella li guarda curiosamente, come per pesarli.

L'attesa si prolunga qualche attimo. Morell non regge più, e implora con un grido :

— Candida !

— Vile ! — replica con disprezzo il fanciullo rivale.

E Candida decide :

— Io mi do al più debole dei due.

Morell china la testa disfatto : crede alla sua condanna. Ma Eugenio ha inteso meglio di lui le parole di Candida : sa d'aver perduto. Morell rialza il capo incredulo :

— Candida, hai voluto parlare di me ?

Candida sorride.

— Sediamo e parliamo da buoni amici. Siediti, Giacomo.... portatemi quella sedia, voi, Eugenio. Così.... Vi ricordate, Eugenio, quel che m'avete raccontato ? Nessuno che si sia mai curato di voi, dal giorno che la vostra vecchia governante morì ; i vostri fratelli e vostra sorella, vezzeggiati essi soli dal papà e dalla mamma ; e la vostra infelicità nel collegio ad Eton ; e la vostra vita senza mai sorrisi nè carezze, solo, abbandonato, incompreso ; povero fanciullo !

— Avevo i miei libri. .. la Natura.... ; e finalmente ho incontrato voi !

— Non parliamo di questo. Ma adesso voglio che guardate quest' altro fanciullo (il *mio* fanciullo) viziato fin dalla culla. Noi andiamo ogni due settimane a visitare i suoi parenti. Dovreste venire con noi, Eugenio ; vedreste che quadretto. Giacomo bambino ! Il più straordinario di tutti i bambini.... Domandate alla mamma e alle tre sorelle di Giacomo, che fatica hanno durato per risparmiargli il fastidio di far

qualunque cosa, fuorchè venir su forte, bravo e felice. Domandate a me quanto mi costi l'essere, insieme, sua madre, le sue tre sorelle, sua moglie e la mamma dei suoi figli ! Domandate agli importuni che vengono a seccarlo quando prepara sermoni, chi è che li manda via. Quando c' è del denaro da dare, è lui che lo dà ; quando c' è da rifiutarlo, sono io che lo rifiuto. Sono io che costruisco un castello di comodi, di indulgenze, di affetto per lui ; e vi monto la sentinella per tenerne lontane tutte le piccole cure volgari. Sono io che lo faccio signore e padrone qui, benchè egli non se ne avveda.... E quando sospetta che io possa andarmene via con voi, il suo solo pensiero è : che cosa sarà di Candida ! E per sedurmi a restare, mi offre — ella accarezza ad ogni frase i capelli del marito — la sua forza per la mia difesa, la sua attività pel mio sostentamento, la sua posizione per la mia dignità.... Ah ! io sciupo le tue belle frasi : non è vero, amor mio ?...

Morell s'inginocchia e la bacia come un fanciullo :

— Tutto vero, tutto vero ! Parola per parola ! Ah, che cosa sono io ? Sei tu che mai hai fatto, coll'opera delle tue mani e con la tenerezza del tuo cuore. Tu sei mia moglie, mia madre, le mie sorelle ; tu sei per me la somma di tutti gli amori.

— E per voi, Eugenio, sono io vostra madre e le vostre sorelle ?

— Ah no ! Mai ! Addio ! Fuori, piuttosto.... nella notte stellata....

Ed Eugenio parte ; ma portandosi via con sè un segreto, che nè Candida, nè Giacomo indovineranno.

Ibsen, dunque? E perchè? Per la ispirazione antifarisaica? Per la potenza di pacata concentrazione negli eroi del dramma e nel loro intimo confitto? Per la *scelta* conclusiva, che ricorda evidentemente quella della *Donna del mare?* Sì; ma in questo «mistero» Ibsen si è indicibilmente anglicizzato, ha assunto trasparenze cristalline, dolcezze preraffaellite. Non ha più giudicato ostilmente, implacabilmente, le sue creature: Shaw non vuol male al suo Morell: le ha tutte comprese in un largo senso di umanità, tenero e ironico ad un tempo.

Ricamato nei particolari con soavità di miniatura, questo «mistero» ha la complessione agile e sana della sua protagonista. Nella quale trionfa un tipo di donna tra le più vive nell'arte dell'ultimo secolo: un carattere per eccellenza femminile, ossia essenzialmente materno. È questo istinto di madre che Shaw ha contrapposto alle verbose teorie del buon Morell, per affidare ad esso solo lo scioglimento del confitto, e il trionfo nella vita. Come tutte le vere spose, Candida è anche la mamma di suo marito, creduto uomo forte, di cui ella conosce nell'intimità le debolezze, che ella sola sa proteggere giorno per giorno contro le miserie della vita. E in questa sua maternità trova senza esitare la ragione della sua scelta: come soltanto per questa maternità ella aveva nutrito l'unico rimorso al riguardo d' Eugenio: — Un giorno, egli saprà.... E io mi domando che penserà di me, allora.... Dipenderà dal suo avvenire: dal modo con cui apprenderà la realtà dell'amore. Dipenderà dalla donna che glielo insegnerà. Se egli imparerà

ad amare da una donna buona, mi perdonerà. Ma supponiamo che sia una cattiva donna ad insegnarglielo, come succede a tanti uomini, e specialmente ai poeti che credono angeli tutte le donne! Supponi che egli scopra cos' è il vero amore soltanto quando lo avrà sperperato, degradato per ignoranza.... Potrà perdonarmi, allora?

Come in Candida, persona viva, sublimazione d'un tipo femminile, si ravvisan note comuni a tutte le donne; così in Morell c' è qualcosa che è di tutti gli uomini, dei mediocri uomini che conosciamo ogni giorno, e che le nostre donne conoscono; e in Eugenio si idealizza la più pura e ineffabile poesia dell'adolescenza. Simile a tutte le grandi commedie, questo «mistero» pone sulla scena una situazione d'ogni giorno, un conflitto eterno, illuminato da una luce suprema e tranquilla, quella che irraggia nelle olimpiche calme dell'Arte.

A *Candida*, che Shaw scrisse prima di ogni altro suo lavoro, reduce da un viaggio in Italia e pregno di limpide visioni fiorentine, dobbiamo aggiungere l'ultima commedia — in ordine di tempo — da lui data alle scene: *Pigmalione*. Non abbiamo sott'occhio il suo testo, e non ci è possibile parlarne se non per quanto ci rammentiamo della sua rappresentazione, data da Emma Gramatica nella traduzione di A. Agresti. Ma il suo ricordo è quello di una commedia che, anche attraverso alcune violente originalità di forma e certi languori e certi svaghi, è condotta in modo relativamente

serrato, con quel tanto di freno che serve a creare e a tenere in piedi, sul palcoscenico, creature e conflitti.

Il punto di partenza è quello stesso d'uno dei men noti drammi « scientifici » di De Curel: *La fille sauvage* : l'esperimento di uno scienziato sopra una piccola selvaggia, che per opera d'una raffinata educazione si vuol tramutare in una donna. Lo scienziato di De Curel trae la sua selvaggia nuda dal centro dell' Africa, la porta in un educandato francese, ne doma austeramente gli istinti bestiali, la trasforma in una creatura della civiltà. Ma, cieco, non si avvede che la fanciulla si è innamorata di lui, suo creatore : cosicchè quand'ella è rimandata al suo paese, sposa di un re negro, a esercitarvi la sua missione, ella si vendica della intelligenza che le è stata data, iniziando una terribile opera di persecuzione a quella civiltà che l'ha snaturata e tradita.

A Shaw, più leggero, ma, in questo caso, più artista, è bastato prender la sua selvaggia nelle vie di Londra : essa è una piccola fioraia stracciona, Lisa, che parla o meglio sbraita con una pronuncia e con una grammatica così barbara, da riuscire incomprensibile alla gente perbene.... E lo scienziato che, per una scommessa, si prende la bega di trasformarla, non ha pretese sociali, non è che uno studioso di fonetica : egli sostiene che in sei mesi farà, di quella ragazzaccia cenciosa e sgraziata, una gentildonna dall'eloquio perfetto.

La commedia svolge questo esperimento. È dessa veramente, come la definì l' Oliva, una satira alla società e alla vita, nell'intento di mostrare come l'una

e l'altra non siano che forma, e come basti un mutamento tutto esteriore per infondere un'anima nuova a un essere umano ? Certo è che, d'atto in atto, man mano che Lisa, sotto la guida di Higgins, lo scienziato, progredisce nel suo eloquio, diviene anche, di rustica, aggraziata e civile. Al quarto atto, quand'ella è condotta nell'alta società londinese, tutti la scambiano per una duchessa : l'esperimento è finito, il professore Higgins ha vinto la scommessa.

Senonchè, anche questa volta la statua creata da Pigmalione è divenuta veramente di carne. Mentre lo scienziato brutale, intento solo al suo esperimento, la veniva modellando, non s'avvedeva che anche lo spirito della fanciulla sbocciava segretamente, protendendosi verso di lui. E quand'egli ora, terminata la sua fatica meccanica, pensa di avere assolto il proprio compito e di poterla rimandare con un grazie, c' è Lisa davanti a lui, che lo accusa di averle dato un'altra vita, e gliene chiede ragione.

Perciò, nel quinto atto, l'artista si trova a fronte della sua statua : e, in una delicatissima scena, intende che non gli è più possibile separarsi dalla sua creatura. Sarà l'amore ? Saranno le nozze ? Tutto questo si intravede appena ; ma il sipario scende su un'implicita promessa.

Anche qui persone, dunque : anche qui, pur tra bizzarrie deliziose e punture frizzanti e la pseudofilisofia d'una macchietta falsa ma carina di spazzaturaio, tenera e calda umanità. L'autore in quest'ultima sua commedia par tornato alla buona freschezza della sue

origini. Ha creato un'anima, al cui fiorire assistiamo trepidi, delle cui vicende ci interessiamo. Ed anche qui, come in tutta l'opera sua, Shaw non è mai così artista come quando rinunzia ad essere shawiano.

Certo, dopo quasi trent'anni di vita girovaga negli angiporti e nelle suburre dell' Arte, egli reca ormai nella carne le stigmate dei lunghi sviamenti, degli insulsi spettacoli acrobatici, del gusto alle vuote burle fatte al pubblico, delle capriole e dei salti mortali: insomma, dai suoi abusi d' intelligenza e di spirito. Ma ci sono gli istanti in cui la umanità lo riafferra, egli si incuriosisce ad un sorriso, ad un singhiozzo; e allora addio teorie, preconcetti e buffonate. Allora la sua stupenda perspicacia, non distratta nè dalle tesi sociali nè dal famoso credo artistico alla rovescia, s'esercita netta e franca. non già nella ricostruzione ipotetica di quel che la società potrebbe essere, ma nell'osservazione di quel che la vita è. Shaw discende dal suo palco di giocoliere; cessa dal suo ghigno di *clown*, rilascia la vigilanza prepotente del suo cervello di propagandista sul suo cuore di uomo, si abbandona un poco. E allora è poeta.

IL TEATRO GROTTESCO

« *Le grottesche sono una spezie di pitture licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per ornamento di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria : il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri per strattezza di natura o per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno quelle cose senza alcuna regola, appiccicando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, e a un nano le gambe di gru, e infiniti sciarpelloni e passerotti ;* e chi più stranamente immaginava, quello era tenuto il più valente ».

VASARI, *Introduzione alle arti del disegno.*

I.

Potrà sembrar puerile ricominciare oggi con l'osservazione che già facemmo, senza troppo sforzo, or è un anno e mezzo, e ch'è ormai divenuta di dominio pubblico: i nuovi commediografi non scrivono più commedie. *La maschera e il volto* è un « grottesco », *Così è, se vi pare*, una « parabola », *L'uccello del paradiso* una « confessione », *L'uomo, la bestia, e la virtù* un « apologo », *Per fare l'alba* una « notte isolana », *L'uomo che incontrò sé stesso* un' « avventura fantastica », *Quella che t'assomiglia*, una « visione »; ecc. ecc. Ma dobbiamo pur ricordarla per aggiungere che il pubblico, riconoscendo a torto o a ragione l'opportunità di adottare per cotesti lavori di teatro un appellativo diverso da quello tradizionale, non s' è adattato docilmente a subire i nuovi termini escogitati sera per sera dalla volubile fantasia dei commediografi; ma s' è tenuto fermo, una volta per sempre, a quello che Luigi Chiarelli gli porse per primo con la commedia che inaugurò la serie: « grottesco ». Da *La maschera e il volto* in poi, si può dire che

tutto il nuovo teatro sia stato battezzato senz'altro « teatro grottesco ».

La denominazione va un poco interpretata. Altrimenti per quanto esista, come vedremo, nello spirito di questi autori recenti, un'aspirazione (non un' ispirazione) più o meno comune, le loro opere sono spesso così diverse che riunirle tutte in un'unica definizione, talvolta smentita anche dal Dizionario, potrebbe sembrare un procedimento troppo sbrigativo.

Dice infatti il Dizionario che « grottesco » viene da « grotta » ; significando originariamente « sorta di pittura a capriccio, per ornamento o riempimento di luoghi ove non convenga pittura più nobile e regolata ». Come è illustrato dalle parole del Vasari che abbiam citato : donde il senso generico venuto all'aggettivo « grottesco », di strano, di goffo, di stridente.

Ora è probabilmente per le apparenze di comicità esagerata e buffonesca, per la voluta goffaggine e stramberia delle nuove favole sceniche e dei loro personaggi, che il pubblico, arrestandosi a certe linee esteriori, ha chiamato con questo appellativo tutti i prodotti della novissima corrente teatrale. In realtà coteste forme non potevano non colpire insolitamente la sua curiosità, anche pel fatto che esso, in questi ultimi decenni, aveva finito col credere che un teatro artistico non potesse essere che drammatico, rinunciando quasi definitivamente al comico : donde la sua venerazione pei misteri austeramente celebrati a lumi spenti dai nostri attori nel nome di Bracco e di Butti (teatro di « pensiero ») nonchè in quello del magnifico d'Annunzio e del suo

surrogato Benelli (teatro di « poesia »). Agli spettacoli divertenti, ossia alle commedie brillanti delle diurne, e alle notturne *pochades* (venute le une e le altre, come tutti sanno, di Francia) si lasciava andare il pubblico grosso, quello senza preoccupazioni d'arte. Coincide con la grande guerra il fenomeno che gli assertori dell'arte nuova si son messi a richiamare il pubblico a spettacoli di carattere sgraziatamente o atrocemente « umoristico ».

Spiegazione del fenomeno? D'un nome si sono ricordati troppo facilmente coloro che avvertivano il sapore acre, le note stridenti di questi tentativi insoliti: Bernardo Shaw. Ma bisogna diffidare dei raffronti che si presentano con eccessiva facilità. Per quanto la notizia di certe odierne farse inglesi — fra cui le shawiane son le principali — possa avere almeno indirettamente contribuito a rivolgere l'esasperazione di alcuni fra i nostri ultimi autori verso spunti e procedimenti di carattere esotico, il riferire a Shaw l'origine di questa corrente sarebbe uno sproposito grosso. Che anche Shaw abbia abolito la qualifica di « commedie » per adottarne altre svariate; che Pirandello intitolando i suoi lavori *Se son così, Così è.... se vi pare, Ma non è una cosa seria*, ecc., abbia potuto ricordarsi del titolo di *Non si sa mai* (e perchè no del *Come vi piace* shakespeariano?); che qualcuno fra i nuovi autori abbia adottato talvolta, non diciamo il procedimento dell' inversione scenica del cui abuso Shaw vive, ma insomma la trattazione in tòno comico di situazioni drammatiche o viceversa, e certi suoi sgorbi ultracaricaturali; ecco delle analogie appa-

riscenti ma puramente esteriori, in realtà di minimo conto. Chi conosca in che consiste veramente il segreto del teatro shawiano, le ragioni essenzialmente moralistiche del suo capovolgimento di tecnica e la prepotenza pettegola della sua perpetua polemica luccicante di grazie leggere, non riesce davvero a trovare nessuna sostanziale identità fra lo spirito cristallino dello scrittore irlandese, e lo spasimo rappreso ma convulso, racchiuso nell'apparente gelidità delle forme pirandelliane, o le scomposizioni meccaniche, o i tòni prevalentemente funebri, lugubri, macabri, degli autori giovani : i quali a tutto pensano, fuorché a far prediche sociali. Ché, se anche essi non intitolano più « commedie » i loro lavori, ciò non avviene davvero perché si propongano di propinare al pubblico sermoni e discussioni ; ma, come pure abbiamo facilmente notato e illustrato più volte, per la loro incapacità al riso, al bel riso franco e disinteressato dei nostri vecchi.

Per noi questo così detto teatro « grottesco » è fenomeno d'un'arte in decomposizione, d' una società e d'un mondo in decomposizione. I nuovi commediografi non sanno più credere alle proprie creature ; non riescono a vederle, a crearle, se non attraverso certi loro arbitrarî preconcetti tecnici. Trovandosi a scrivere in un tempo nel quale, secondo assicurano i bene informati, tutte le possibili situazioni teatrali sono state già trattate e spremute sino all' inverosimile, essi si provano

a un gioco insolito ; ossia a riprender quelle situazioni, e a tentare di dar loro un sapore nuovo, sia sforzandone alcuni elementi (Chiarelli), sia scomponendoli (Cavacchioli, Antonelli), sia riassumendoli in una sintesi violenta (Rosso di S. Secondo), sia deformandoli entro formule prestabilite (Pirandello). In sostanza è un gioco meccanico, che finisce invariabilmente col conferire all'opera loro la sola caratteristica veramente comune a tutto cotesto teatro : una tendenza « marionettistica », alla concentrazione in poche e marcatissime smorfie d'una sognata quintessenza del comico e del tragico umano. Smorfie che del resto ricordano talvolta da vicino, per molte affinità non soltanto esteriori, le smorfie degli angolosi fantocci di quella estrema degenerazione del *Théâtre Libre* di Antoine, la quale fu denominata appunto *Grand Guignol*, dalla corruzione di un *Chignol* bolognese, fantoccio trapiantato in Francia. E non del solo *Grand Guignol* drammatico : ma soprattutto di quello comico, sorto dalla necessità di ricreare con uno scherzo finale lo spirito degli spettatori terrorizzati dai drammetti grandguignoleschi, senza però uscire dal campo del lugubre. Ricordiamoci le note farse di quegli autori che si divertono a trarre delle note buffe da situazioni funebri : tipica del genere *Condoglianze*, che per mettere in ridicolo le convenienze sociali intorno a un defunto si svolge presso la camera ardente di un signore morto di un colpo apoplettico, e termina addirittura con l'arrivo della cassa.

Così avviene che da tre o quattro anni il pubblico sia chiamato ad assistere a storie di gente che finge di

morire soltanto pel gusto di sopravvivere a sè stessa, per contemplare la propria vita e quella degli altri; di sdoppiamenti di persone poste a fronte di sè medesime, davanti a uno specchio (materiale o morale: il famoso *specchio* di Pirandello, dove i suoi personaggi *si guardano* vivere), o davanti a un loro duplicato di carne e d'ossa, o davanti all'evocazione del fantasma del loro *io* passato, o davanti a uno scheletro, a un'ombra, a un fantoccio rappresentanti la loro coscienza ecc. ecc.; di cataclismi tellurici chiamati a collaborare alla scoperta di piccole verità domestiche, e di minimi incidenti casalinghi assunti a significazioni universali; infine di costruzioni logiche che si vogliono dedurre con dialettico rigore da una premessa impossibile, verso la scoperta di una Verità nuova — la quale poi finisce invariabilmente con l'essere la ennesima ripetizione di una atroce ed eterna asserzione nichilista: tutto è vuoto, tutto è vano, l'esistenza umana non è che una tragica farsa, le nostre gioie e i nostri dolori non sono che illusioni di un destino cieco, gli uomini non sono che burattini nelle sue mani.

Dobbiamo riderne o dobbiamo piangerne? La parola «grottesco» non impegna in nessun senso.

Noi, intanto, questa parola l'abbiam sempre scartata (oh l'impudenza dei critici!) ogni volta che ci siam trovati a discorrere proprio della prima commedia della serie, quella che non solo è la più famosa, ma

che definita appunto «grottesco» dal suo autore, fornì la propria qualifica a tutte le successive: *La maschera e il volto,* di Luigi Chiarelli. Abbiamo sempre detto e ripetuto che, nonostante il suo punto di partenza funebre e grandguignolesco, questa è, fra tante, l'unica commedia autentica, degna della vecchia e gloriosa denominazione: con nella sua costruzione quel tanto di vita e quel tanto di artificio proprio dei modelli del genere, che Bergson ha rivelato essenziali nel comico.

È la storia di un marito il quale, in società, di fronte ad altri mariti più tolleranti, ha sempre professato la teoria eroica che l'uomo tradito deve uccidere la donna infedele. Ma quando costui, per uno straordinario incidente, scopre davanti a troppi testimonî la palese colpa di sua moglie Savina con un incognito complice, proprio non si sente il coraggio di compiere il gesto millantato; e viene ad un segreto accordo colla donna, per fingere di averla uccisa. Nascostamente Savina parte per l'estero; e Paolo, il marito, va a denunciarsi all'autorità, raccontandole di avere strangolato la sposa e di averla gettata nel lago.

Egli è, naturalmente, sicuro dell'assoluzione; e non s'inganna. Ha preso per difensore un suo amico, l'avvocato Luciano Spina; senza sospettare affatto che proprio lui è, vedete caso, l'ignoto seduttore di sua moglie. Ma Savina è morta, nessuno sa niente, e Luciano ha accettato di difendere Paolo, con una eloquente arringa in cui copre di vituperî la defunta.

Ecco dunque al second'atto Paolo che ritorna assolto dal processo: egli trova in casa i domestici plau-

denti, la bandiera alla finestra e la musica in cortile; trova il salotto pieno di fiori mandati da ignote ammiratrici; trova fasci di corrispondenze con congratulazioni e offerte di matrimonio persino dall'America; e trova gli amici suoi e le amiche della morta, le quali ultime gli fan tutte la più sfacciata corte, affascinate come sono dal suo gesto. Tuttavia una funesta circostanza turba tanta gioia: s'è rinvenuto nel lago un cadavere di donna, putrefatto, irriconoscibile, e naturalmente tutti vi riconoscono la salma della morta; che farà Paolo? La riconoscerà anche lui, e si appresteranno i funerali.

Senonchè, il riconoscimento è appena compiuto, quando furtivamente appare al pseudovedovo una donna velata: è Savina, tornata di nascosto da Londra, vogliosa di congratularsi col marito della sua assoluzione. Ella è sempre la cara creatura, evidentemente pentita di un momento di folle infedeltà; e in Paolo quella infedeltà ha risvegliato più amore ch'egli non sospettasse. Che faranno i due? Paolo non riesce a rimandare la moglie su due piedi; ha necessità di nasconderla; per ora.... le dà appuntamento nella loro antica stanza. E ve l'ha appena chiusa, che passano i camerieri con le torcie accese, diretti alla camera ardente dov'è la salma.

Alla mattina dopo, cioè al terzo atto, gli amici e le amiche sono in abito nero per i funerali della povera vittima. Corrono lacrimucce e compianti; tutti immaginano i rimorsi del povero Paolo, e ne fremono con acre compiacenza. Ma egli esce di camera con una curiosa faccia. E il bello è quando, per un equivoco, anche Sa-

vina esce, credendo di trovarsi col marito ; e s' incontra invece con Luciano Spina. Scena indescrivibile : Savina non fa che pigliare un giornale e leggere all'antico amante le parole dette da lui sul conto della povera morta, nell'arringa di difesa. Paolo, che sorprende l'annientamento del rivale sotto il supremo disprezzo di sua moglie, non può ormai più dubitare che Savina sia guarita : ci saranno sì i ricordi : ma saranno insieme, per lui, il tormento e il lievito della nuova passione.

Altri amici entrano intanto, e il ritrovamento improvviso della creduta morta ne gela alcuni, fa prorompere altri nella più fragorosa ilarità. Chi protesta e s' indigna è un amico magistrato : « Ora sì che tornerai in mano della giustizia, e senza assoluzione ! Non sai che questa è simulazione di reato ? Trenta mesi di reclusione ! » « Come ! » replica Paolo stupefatto: « Finchè credevano che avessi ammazzato mia moglie, mi han rimandato libero ; adesso che scoprono che non l' ho ammazzata, mi mettono in prigione? » Ma la legge umana è fatta così, e non c' è da discutere : dal momento che Paolo *non* ha ammazzato sua moglie, non gli resta altro che la fuga. Egli dunque se ne andrà, ma con la sposa : rappacificati : e mentre i due coniugi si apprestano in fretta alla partenza, s'ode la banda che suona la marcia funebre davanti al corteo. L'antica Savina è morta ! Ma la nuova assiste sorridendo ai suoi funerali, a braccio del marito.

Questa allegra storia non è di certo una storla « umana ». I suoi personaggi non parlano ; recitano, nel linguaggio convenzionale delle commedie. Ma, come

scrivemmo dalla prima sera in cui essa fu rappresentata, ciò non vuol dire affatto che *La Maschera e il volto* abbia in sè nulla di sforzato, di eccessivo, di strambo, di violento, di burattinesco, più di quanto si rinvenga nelle commedie comiche della tradizione; nulla di « grottesco ». Essa non è che una felice invenzione ironica; è (ripetiamolo testualmente ancora una volta: le occasioni di profonderci in lodi son troppo rare per non pigliarci gusto quando càpitano), una colorita satira della contemporanea impotenza a vivere, trattata con tócchi grossi e sicuri, che veramente risuscitano i belli effetti comici, i saporosi colpi di scena e le deformazioni caricaturali, noti soltanto alla vena larga ed abbondante del buon tempo antico, e di cui ormai da molti anni s'era dimenticata la possibilità. Solo difetto nella sua composizione, quasi tutta omogenea, è il persistere in essa di qualche tenue vena letteraria che affiora qua e là e par testimoniare, persino nel titolo, l'inopportuna preoccupazione che l'autore ha avuto di nobilitare l'opera e di svelarne il contenuto umano: cosa che avremmo capito da noi, indovinando senza sforzo il *volto*, sotto la *maschera*. Ma il suo successo fu incontrastato, e, fra tanti altri artificiosi (anche la critica, per misera che sia, può crearne; oh se può!), veritiero. *La maschera e il volto* è, sia lodato il cielo, quel che si chiama « una commedia di repertorio »: e come tale è entrata, di fatto, nel repertorio di tutte le nostre compagnie drammatiche: sorte che alle commedie nuove non capitava più, da non si sa quanto tempo.

Il contrasto fra i due elementi, il comico e il « letterario » (nel senso men buono di quest'ultima parola) si accentua, viziandola inguaribilmente, nella seconda commedia di Chiarelli, *La scala di seta*, dove si racconta la storia di un celebre ballerino, Desiré, che attraverso alle più incredibili avventure di società arriva a sposare la figlia di un Presidente del Consiglio dei Ministri, a divenire deputato, marito tradito, e, di conseguenza, ministro egli stesso.

La commedia manca di unità, perchè il suo autore non ha visto e trattato il suo tema da un unico e sicuro punto di vista. Sì, nella vita dramma e farsa son commisti ; ma il poeta deve pur fonderli nella sua interpretazione. Il poeta può darceli così come appaiono nella consueta realtà, con un semplice tòno umano (romantici e naturalisti si son vantati di seguire cotesto procedimento) ; oppure può deformare tanto l'elemento serio che quello umoristico, in un' interpretazione caricaturale. Chiarelli invece, mentre ha esasperato la parte comica del suo lavoro sin oltre la parodia, con sgorbi feroci che si salvano solo per l' intelligenza con cui sono stati indicati e pel significato gustoso che egli sa dare alle più pazzesche stramberie, ha poi trattato in un freddo e falso stile teatrale di vecchia maniera, di fronte all'avventura del ballerino Desiré, il dramma intimo del suo rivale (rivale politico, e rivale d'amore) Roberto Felici, il giovane idealista. Ne risulta un dis-

sapore continuo : che sciupa, con frequenti richiami a un' inaccettabile serietà, il bizzarro e divertente ricamo di questo « grottesco ».

E qualcosa di non dissimile gli è accaduto in *Chimere*. Dov'egli ci ha ripresentato ironicamente un vecchio dramma : quello di una donna innamorata di suo marito, Marina e Claudio, due nobili spiriti, arsi entrambi dalla sete delle altezze : quando a un tratto Claudio, uomo d'affari, precipita in rovina, e un banchiere che ama Marina (e che perciò ha rovinato il marito) si offre di salvare il fallito purchè Marina sia sua. L'orribile ricatto par che debba determinare una tragedia : e invece, a poco a poco, determina il più pacifico degli accomodamenti. La vita ha raggiunto gli eroi con le inesorabili necessità della sua prosa, li ha presi, li ha stretti, li ha piegati. L'eroismo ? La virtù ? L' ideale ? Chimere ! Così, almeno, spiega Lanci : un personaggio-coro, cinico e paradossale, prodigo di spirito wildiano, che ha il cómpito (insieme con alcune altre macchiette secondarie) di mettere continuamente acqua nel vino degli eroi, di *smontare* scena per scena il loro dramma, sino alla chiusa.

Il guaio si è che, pure essendo spiritoso, cotesto personaggio non basta a spiegare tutta la commedia nel senso voluto dell'autore. Troppo spesso il dramma ch'egli dichiara di riscrivere senza crederci, sembra prendergli la mano. L' intelligente gioco di Chiarelli, che consiste nell'utilizzare le sue stesse non buone tendenze letterarie quale materia di ironia, non gli è riuscito. In fondo è una bella trovata questa di un

autore che, non avendo uno stile, se ne fabbrica uno prendendo in prestito quello corrente, con l'aria di contraffarlo e dicendo agli spettatori : — Badate, io non me ne servo che per invitarvi a riderci sopra. — Ma la cosa, tirata troppo in lungo, diventa pericolosa.

In realtà al prim'atto, il migliore, segue il secondo ormai incerto, dove il dramma si sviluppa, invade tutta la scena. Lanci diviene piccino e quasi sparisce ; sparisce la sua comicità soltanto verbale di fronte agli avvenimenti drammatici ; gli attori *danno dentro* alle loro parti, e prendono applausi a scena aperta dal pubblico che li fraintende, pigliandoli sul serio. L' intenzione scettica non si ravvisa più : quando torna ad affacciarsi, essa sembra un' intrusa, un elemento spurio. Lo spettatore dice : — O che cosa è questo ? Decidiamoci. — Il dramma insomma nella commedia ha troppa parte, e troppo lunga e insistente. Alla conclusione, che si prevede troppo chiara fin dal finale del prim'atto, si arriva attraverso scene troppo lunghe e prolisse. Soltanto se queste fossero più sobrie e più sorvegliate da un' ironia sempre e spietatamente presente, l'opera potrebbe avere l'unità necessaria. Così com'è, è mancata.

II.

Luigi Pirandello sì, che si compiace di casi grotteschi; se ne compiaceva forse da trent'anni nell'arte narrativa (e *Il Fu Mattia Pascal*, capostipite di tutta la serie, informi), quando è gli venuta l'idea di portar que' suoi casi in teatro. Nel quale non abbiamo conosciuto, dunque, un Pirandello nuovo, se non per le forme, più aspre e più rilevate, che i suoi antichi fantocci hanno assunto salendo le scene; dove sotto certi riguardi (per lo meno sotto questo: che son fantocci) dovrebbero trovarsi più a loro agio che non nei romanzi e nelle novelle.

I critici teatrali hanno alquanto amareggiato l'illustre scrittore, definendolo con commovente concordia: «cerebrale». Gli hanno detto su tutti i tòni: — Voi non dipingete la vita; voi vi foggiate una casistica arbitraria e complicata, costruite dei meccanismi faticosi che a toccarne una molla si sfascierebbero, preordinate dei letti di Procuste per stirarvi a forza i vostri pupazzi di legno. Perchè non prendete degli uomini

veri, e non ce li mostrate nella vita così qual' è, non irrigiditi in quei gesti di marionetta, ma sorridenti o lacrimosi come gli uomini sono?

Hanno torto i critici? In verità questo vocabolo « cerebrale » essi l' hanno usato troppo seccamente, discorrendo di Pirandello, delle sue deformazioni e dei suoi arbitrî. Bisogna intendersi. « Cerebrale » egli non è mica, poniamo, alla maniera del rammentatissimo Shaw: il quale veramente non pensa che a disputare e a far la girandola. Tutt'altro. Pirandello, *siciliano è*. E se i nostri critici di teatro solessero far più conto dello stile dei commediografi, s'accorgerebbero presto ch'egli è uno dei pochissimi che, da Verga in qua, diano ai loro personaggi un eloquio *parlato*. Potremo amare più o meno quel loro linguaggio sicilianamente rotto, spezzettato, nervoso, pieno di ànsiti e di riprese, scivolante di continuo sopra un sottinteso inespresso; non possiamo però non riconoscere, a lungo andare, che chi parla a cotesto modo, tanto diverso dal solito linguaggio letterario e falso ch' è la piaga della nostra scena, fatica e dolora, con una reale sofferenza. Quindi ci avvediamo che se coteste creature, a scorgerne i tratti così contorti e duri, paiono di legno; in realtà si contraggono in una tensione disperata, solo per non abbandonarsi allo strazio che le squassa.

Dice il protagonista del *Giuoco delle parti*: « Credete che io non abbia sentimento? Io ne ho; ma, quand'esso sorge in me, lo afferro per le corna, lo domo e lo inchiodo ». Altrettanto fa Pirandello nella sua famosa, lambiccata casistica; dov'egli gusta l'acre com-

piacenza di scavare a fondo, azzuffandosi con le parole intorno ai grovigli di un filo voluto dipanare fino all'estremo, alla ricerca di una essenza segreta. Purtroppo questa essenza pare che sia, nella più parte dei casi, il niente ; la corrosiva amarezza di Pirandello vuota ogni parvenza esteriore, smonta ogni impalcatura, abbatte ogni illusione. Egli non ha nessuna fede : — Niente ! niente, signori miei ! — ; e ride.

Ora, se nè il pubblico femminile, nè quello che per intenderci potremmo chiamare domenicale, possono amare un'arte siffatta, arida e soffocante, essa può tuttavia trattenere un pubblico suo, di *élite ;* anche perchè le virtù teatrali di Pirandello non son poche. Comunque voglia giudicarsi cotesta sua casistica, egli è uscito con essa dalle consuete rotaie tra cui trotterellava sonnecchiando la nostra solita commedia ; egli sa inquadrare quei suoi casi in architetture esili e conplicate ma che si tengono in piedi, ha l'abilità di farli svolgere per procedimenti che almeno in apparenza non sono i soliti, e le note amare del suo umorismo fanno ridere gli spettatori d'un riso aspro ma, per lui, nuovo.

Senonchè è pure innegabile che la sua cappa dialettica, la sua apparente impassibilità di causidico, la sua accanita ricerca del così detto paradosso, finiscano col ghiacciare ogni calore nell'opera sua : di cui gli stessi attori — salvo Ruggeri — anche perchè guasti dalla consuetudine del falso eloquio tradizionale, non sanno rendere lo stile in sussulto, ma solo intendono e rilevano i tratti schematici ed angolosi. E poichè il teatro, come tutti sanno, vive di comunione e di consenso, è

chiaro che a questo artista avveduto ma che non s'abbandona quasi mai, riesce impossibile ottenere a sua volta un intero abbandono, sentimentale o comico, da parte del suo pubblico ; il quale di solito più che a seguirlo con curiosità e con fredda ammirazione non arriva. Quando sotto le sue formule sofistiche si svela per un istante lo spirito commosso che vi trema impercettibilmente, quando i suoi prediletti fantocci arrivano all'attimo in cui nel meccanismo della marionetta si palesa nascosta, povera animatrice, una boccheggiante realtà umana, quasi sempre è troppo tardi. Alla scoperta che questi esseri, apparentemente di stoppa, hanno invece un'anima, il senso degli spettatori è più che altro di stupore, e talvolta di ribellione.

L' ironia di Pirandello piglia molti de' suoi spunti (e di certo non consiste in questo la sua massima originalità) dalle vicende coniugali dei poveri uomini. Egli ha uno *stock* di mariti e di amanti che si divertono a mettere in subbuglio la morale sessuale corrente, proclamandone una più nuda e più « vera », con conseguente sbalordimento della società tradizionalista. Qualcosa del genere, e abbastanza ardito date le nostre consuetudini, c'era già in *Liolà ;* uno de' suoi primi lavori teatrali, ch' è rimasta la sua cosa più bella : commedia agreste, fresca e polposa, piena di colore, di foga e di salute ; originariamente scritta in uno stretto dialetto girgentese che la rese quasi incomprensibile alla

recitazione, ma che poi fu pubblicata con la traduzione italiana a fianco. L'audacia del tipo del protagonista e della sua burla è così sana e paesana, che nessun critico d'arte può, come tale, adontarsene: qui sì c' incontriamo con uomini e donne; tra le loro franche risa e le loro autentiche grida umane, tutto si accoglie in letizia di spirito.

E parecchie note umane, ha, certamente, il professor Toti di *Pensaci, Giacomino!*; sebbene già si debba fare una bella fatica ad accettare, diciamo soltanto a pensare, la sua situazione. Costui, insegnante in una cittaduzza di provincia, a settant'anni, quando cioè sa molto bene di non poter essere più un marito, si mette in capo di prendere una moglie giovinetta: e perchè? Per vendicarsi del Governo che lo ha sempre pagato male, e costringerlo, quando lui tra pochi anni sarà morto, a sborsare una lunghissima pensione alla giovane vedova. Vedete un po' che ragionamento!

Le cose si complicano allorchè, attraverso un equivoco, il professore scopre che la figliuola del suo bidello, Lillina, amoreggiando con un giovinotto scapestrato, Giacomino, si è spinta tanto oltre, che avrebbe bisogno di un pronto matrimonio. Chi sposerà la ragazza? Naturalmente il professor Toti; che così farà opera due volte (altri direbbe: tre volte) buona.

Ed ecco che lo vediamo andare in giro, padre ufficiale e amoroso del bambino non suo, sfidando l' indignazione di tutto il paese, e vegliando alla felicità di Lillina, che un giorno lascierà ricca della famosa pensione e anche di una piccola eredità recente, in vera moglie a Giaco-

mino. Senonchè a un certo punto si scopre un nuovo guaio : Giacomino, forse stanco della singolare aspettativa, ha diradato le sue visite, non pensa più a Lillina, sta per fidanzarsi con un'altra. Chi sarà mai che, passando sopra a tutti gli ostacoli frappostigli da un prete scandalizzato e dalla sorella di Giacomino, correrà dal giovinotto ad ammonirlo : — Pensaci, Giacomino ! —, a ricordargli Lillina, a mostrargli il suo torto, a mandare a monte il nuovo fidanzamento, a rappacificarlo con lei e a mantenerglielo fedele ? Ma neanche a dirlo : il professor Toti.

In questa curiosa figura, abbiamo detto, ci son delle note umane. Certamente. Il professor Toti ha un cuore. Ma, in compenso, che cervello ! È ben difficile che il pubblico meglio intenzionato stia a sentirlo ragionare. La sua esasperata spregiudicatezza morale è talmente fuori di questo mondo, che i suoi tratti di vecchio originale non possono bastare a giustificarla ; per noi uomini comuni la sua situazione rimane addirittura impensabile ; noi possiamo sorridere a certe trovate e a certe situazioni, ma *non ci crediamo.*

Resta a chiedersi se ci abbia creduto l'autore.

Ed eccoci fra le marionette del *Giuoco delle parti* e del *Piacere dell'onestà.*

Anche nel *Piacere dell'onestà* abbiamo una ragazza, una signorina borghese, Agata Renni, che ha commesso un errore col marchese Fabio Colli : errore di cui urge

una riparazione. Purtroppo il marchese, che ha una moglie da cui vive separato, non può sposarla. Bisogna trovare chi si presti a farlo per lui, acconsentendo a dare un nome alla donna e al nascituro. Il tipo par trovato in una specie di avventuriero che ha avuto delle macchie sul suo passato, Angelo Baldovino ; il quale accetta di sistemare la sua irregolare esistenza, sposando la ragazza.

Ma il marchese Fabio s' è ingannato sul conto di Baldovino. La presenza dell'uomo lo sconcerta subito. Chè costui, nel trattare freddamente questa specie di affare, pone dei patti d'una lucidità e d'una dirittura inattese. È evidente che Baldovino ha accolto la proposizione con uno spirito retto : egli vede in essa la possibilità di divenire onesto, e interpreta la propria accettazione, e la vuole rigorosamente interpretata dagli altri, come un atto di rispetto verso una sventura ch'egli contribuisce a riparare. Quindi, pone impassibile le sue condizioni al marchese : — Onesto io.... onesti tutti ! — Agata sarà sua soltanto *pro forma ;* ma non sarà d'altri.

Il marchese Fabio a ogni modo non si spaventa per così poco. Anch'egli naturalmente intende *pro forma* il matrimonio di Baldovino ; ma in senso anche più provvisorio. Ha preparato un tranello per cui, nata la creatura che deve nascere, gli sarà facile sbarazzarsi dal suo padre fittizio, farlo sparire, e riavere liberamente Agata e il piccolo. Il tranello consiste nel combinare a Baldovino — che è stato posto a capo di non so quale industria — un certo giro di partite, per cui nel bilan-

cio dell'azienda deve risultare *a lui solo* un'eccedenza di alcune centinaia di migliaia di lire, che egli sarà naturalmente tentato di intascare, sicuro dell' impunità. Ma Baldovino in realtà non intasca niente : quando Fabio gli lancia l'accusa, rettifica calmo, punto per punto. La vergogna del tranello ricade su chi l' ha ideato ; tanto peggio per Fabio se ciò avviene in presenza di Agata, che già da un pezzo ha cominciato a guardare con altri occhi quest'uomo, veramente divenuto diritto e sicuro custode dell'onor suo e del suo bimbo. E quando Baldovino, dimostrata la sua perfetta rettitudine, si dichiara però disposto a far la sua parte di salvatore fino all'ultimo, assumendo lui anche di questa colpa non sua (come dell'altra) la responsabilità, e rassegnandosi ad andar via come ladro per liberare la donna e il piccolo della sua presenza, Agata gli dichiara risoluta : — Ladro o innocente che tu appaia, io e il bambino ti seguiremo. — È la redenzione, ed è l'amore.

Il protagonista del *Giuoco delle parti*, Leone Gala, è, tanto per cambiare, un marito tradito. Davanti al tradimento, costui s' è ritirato impassibile in disparte, per lasciare che Silvia, la moglie, possa addirittura godere il suo bell'appartamento con l'amico Guido ; e continua a mantener con lei relazioni d' impeccabile cortesia, presentandosi a farle visita, da perfetto gentiluomo, tutte le sere per mezz'ora. Al solito, Leone giustifica il suo contegno, sul principio del prim'atto, con un saggio di quegli accaniti e tortuosi ragionamenti in cui le creature di Pirandello amano complicare le espressioni di concetti in sè abbastanza semplici. Que-

sta volta, se non l'abbiamo frainteso, in sostanza egli dice : — Io ho vuotato la vita di ogni contenuto, non credo più a niente, non ho più niente entro di me ; non mi è rimasto che un gusto, il solo veramento pratico, materiale, e d' indiscutibile soddisfazione : quello di mangiar bene. — E difatti prende lezione di culinaria da un cuoco filosofo soprannominato Socrate, divertendosi a vestirsi lui stesso da cuoco.

Questo suo cinico atteggiamento non lascia però bene avere sua moglie. Malgrado l'ostentata indifferenza di lui, Silvia lo sente presente più che mai nella sua vita, lo vede in tutta la casa, che è di lui e che ha donato lui al suo amore, lo soffre come in un incubo insopportabile, e arriva a chiedere con insistenza al suo amico : — Ma perchè qualcuno non me lo uccide ?

Ed ecco arrivare l'occasione in cui una tal cosa sembra possibile. Per conseguenza più o meno logica dei ragionamenti di Leone, e d'una scena singolare ma un po' lunga a descriversi, avviene che Silvia lanci dalla finestra, addosso al marito in istrada, un innocente proiettile. Questo càpita invece fra quattro nottambuli ubriachi : che lo credono un richiamo, e si presentano in casa di Silvia, desiderosi di far baldoria con lei. Guido, l'amico, per necessità di non compromettere la signora, deve restar nascosto. Silvia resta dunque angosciosamente esposta, in una tipica scena grandguignolesca, ai loro insulti : sinchè l' irruzione di alcuni pigionali, chiamati dalla domestica, la libera, e fa chiarire l'equivoco.

Ma Silvia ora ha in mano un pretesto per costringere suo marito a esporre la vita. Ella è stata insultata :

e, siccome uno degli insultatori ha lasciato il suo biglietto di visita — è il marchese Miglioriti, spadaccino emerito —, suo marito (chè tale è ancora ufficialmente Leone) dovrà ben chiedere soddisfazione per lei. Leone non si sottrae affatto a questo cómpito ; si toglie il suo grembiale da cuoco, e accetta impertubabile il duello, a condizioni gravissine : le quali vengono fissate dall'amico Guido, che è naturalmente il suo padrino. Soltanto al mattino dello scontro, quando i testimonî vengono a chiamarlo, Leone esce pigramente di camera, in pigiama, assonnato e tranquillo. Dice : — Non scherziamo. La mia parte ufficiale, di marito decorativo, l'ho fatta. Ora bisogna battersi davvero. E questo, caro Guido, tocca materialmente a te, che sei il marito effettivo. — È *il giuoco delle parti*. Per la norma cavalleresca che nell'assenza di un duellante deve battersi per lui il padrino, Guido non può rifiutare, e va. Quando arriva la notizia ch'è stato ucciso, entra il cuoco ad avvertire Leone che è servito in tavola.

Le manchevolezze del *Piacere dell'onestà* e del *Giuoco delle parti* sono su per giù le stesse. Nella prima, ciò che costituisce la sostanza dell'opera, la conquista spirituale di Agata da parte di Baldovino, che la converte dal disprezzo all'amore, resta in ombra, la stessa figura di Agata è vaga e sommaria ; nella seconda, la psicologia di Silvia rimane in gran parte inesplicata. Invece sono in primo piano Baldovino e Leone, tutti e due fantocci ragionanti, con la loro dialettica di dicitori tortuosi, che impiegano cinquecento parole e dieci sottintesi per dire una o due cose estremamente facili. Al terz'atto

del *Piacere dell'onestà* questa mania di Baldovino, il quale affoga il suo sacrificio in un diluvio di contorte argomentazioni e di riprese contradditorie, degne d'una macchietta di Musco, arriva a toccare l'inverosimile; non soltanto i suoi interlocutori, ma noi spettatori, noi lettori col libro alla mano, non riusciamo a tenergli dietro. Il pubblico tuttavia lo ascolta, intento alle sue bòtte e risposte, talvolta fraintendendolo al punto di mettersi a ridere sopra battute che nell'idea dell'autore son seriissime. A un tratto, ecco che il pupazzo si rivela uomo: la commedia diviene dramma, e dramma romantico. Stupefazione generale: — Come! egli ha un cuore! — Non diversamente accade al terz'atto del *Giuoco delle parti*; quando il burattino protagonista, che non ha mai dato motivo con un solo tremito della sua voce di farsi credere altro che un frigido snobista, lascia scoppiare il suo dolore e la sua vendetta. Sono apparizioni inattese, inaccettabili al pubblico. Esso non v'è stato preparato in nessun modo. Niente lo aveva avvertito del segreto contrasto fra l'apparenza e l'intima realtà, che può esser l'essenza del *grottesco*, sia in senso comico che in senso drammatico. Nella sua furia di schematismo Pirandello trascura, di proposito, tutti i pazienti particolari giustificativi, che non solo un Dumas figlio in teoria, ma un Ibsen in pratica, credevano essenziali nell'arte del teatro. Ne consegue una stonatura, da cui il pubblico anche migliore non riesce quasi mai a rimettersi in tempo.

Si è rimesso in tempo in *Tutto per bene*.

Martino Lori, consigliere di Stato, è un pover'uomo: che vive tutto assorto nel ricordo della moglie defunta, adorabile creatura con cui visse tre anni in una passionata comunione d'anime, e che morì lasciandolo col solo conforto d'una bimba, Palma.

Son passati sedici anni, nei quali Martino ha serbato un' immutata e quasi furibonda fedeltà spirituale alla morta. Palma, la figliuola, favorita da un benefico senatore Manfroni, scienziato illustre, ex-ministro, amico di casa e protettore del buon Martino, è andata sposa a un marchese Flavio Gualdi: che lo stesso senatore le ha scelto, costituendole anche una ricca dote. Ma un bel giorno, per una di quelle parole che talvolta nella vita sfuggono, Martino scopre una verità insospettata. La sua adorata morta lo aveva tradito; Palma è la figlia del senatore Manfroni. E *tutti* lo sanno; l' hanno sempre saputo: meno lui, che da quasi vent'anni la piange inconsolabile, ed ha accettato ingenuamente i beneficî dell'amico, mentre *tutti*, sua figlia compresa, credevano ch'egli sapesse, e simulasse.

Ecco dunque l'uomo davanti alla tragica rivelazione. Tutto quello ch'egli non seppe, tutto quello ch'egli nemmeno intravide, tutto quello di cui non si rese il minimo conto, ecco gli si svela all' improvviso, alla luce d'un lampo solo: livido, evidente, sinistro, preciso, innegabile, irrimediabile. La sua vita s'è rovesciata. Egli la vede d'un tratto, ora e soltanto ora

quale fu, per quasi vent'anni. Intende ciò che non aveva mai inteso, scopre improvvisamente e logicamente le cause di tutto ciò a cui non aveva mai neppure sospettato una causa. La morta muore veramente oggi, e oggi soltanto. La figlia non è sua figlia. Egli si ritrova solo al mondo; davanti allo specchio di tutta la sua vita passata, nella quale recitò senza saperlo una così sconcia commedia.

E allora, ubbriaco di furore, corre dal Manfroni. Che farà, ora, Martino? Lo ucciderà? Adesso? Dopo vent'anni? Dopo venti anni dacchè tutti lo credono gabbato e contento? Eh via! No. Altro ci vuole. Egli rimugina i suoi piani di vendetta. Questo, per esempio: chiamare — e così fa — la figlia e il suo sposo; costringere Manfroni a dichiarare avanti a loro che se la morta si dette a lui, egli però non è il padre di Palma, che i suoi calcoli furono errati, che Palma è figlia di Martino; costringere Palma — che ora gli crede — alle parole di affetto e di stima; portare via la figlia a Manfroni, com'egli portò via la moglie a lui! Ecco una vendetta! Ma la cosa è già quasi attuata, Manfroni s' è già piegato, Palma si è già rivolta filialmente a Martino: quand'egli tronca brusco la nuova commedia.... Eh! no. Lui non può più recitare nell' intimità questa parte, ora che sa di doverla recitare.

Allora quest'altro mezzo. Vendicarsi con la pubblicazione delle prove, ch'egli possiede, d'un grave plagio di Manfroni, a cui il senatore deve tutta la sua fama scientifica. Uccidere in lui, non l'uomo chè oramai sa-

rebbe impossibile, ma lo scienziato; per questo si è sempre in tempo, e sarebbe una morte ben più atroce dell'altra. Dare al mondo la notizia inconfutabile di quest'altro suo delitto, taciuto sino a ieri per amore di Palma, la creatura che egli credeva innocentemente beneficata dall'amico! Ecco la vera vendetta! Non è magnifica?... Ma Martino l'ha appena formulata, ha appena visto impallidire Manfroni sotto la sua minaccia, che già ne sente, in sè stesso, l'impossibilità. No! Chi gli crederà? Chi, tra lo scienziato autorevole e lui marito disgraziato e ufficialmente consapevole, crederà all'accusa, e non penserà piuttosto a un nuovo ricatto, alla ignobile ripresa d'un antico sfruttamento? Andiamo. Anche questa vendetta non si può attuare.

E allora? E allora resta un fatto solo. Che Palma, che suo marito, che Manfroni, sono essi, adesso, *a sapere*. A sapere che lui, Martino, non aveva mai saputo. Sua figlia, ora che anche per lui non è più sua figlia, soltanto da ora comincia a stimarlo, a compiangerlo, ad amarlo. *Tutto per bene*, dunque. Altro da fare non c'è. Riprendere e continuare, almeno in pubblico, l'antica commedia: quella ch'egli ingenuo ha recitato per tutta la vita. Non c'è altra strada da percorrere. A braccio di Palma, Martino si riavvia, disfatto, per questa.

Per una buoma metà, ossia fino a mezzo il secondo atto, *Tutto per bene* è aspro, nudo e ingrato, come al solito e più del solito. Ci troviamo anche qui a dover accettare un punto di partenza complicato, in una

delle consuete storie pirandelliane di impiegati e di professori, tra macchiette stridenti; il tutto trattato sommariamente, senza pazienza, senza finitezza, diremmo senz'arte, in scene burattinesche che paion scritte giù alla brava, non sdegnando neanche qualche luogo comune. Sì, va bene: è gente che s'arrabatta intorno a un equivoco che non capisce, e quindi non si può divertire. Ma l'equivoco di essi e il loro affanno non dev'esser l'equivoco e l'affanno degli spettatori: i quali hanno da essere attratti e interessati, e invece son soltanto respinti con ostilità.

Ma arrivati alla seconda metà del secondo atto, la rivelazione, pur attraverso frasi di una nudità ingenua sino alla povertà, scoppia; e con essa s'apre un varco quel famoso rivo d'umanità, che Pirandello suole svelare soltanto alla fine dell'ultimo atto. E qui la disperazione di Martino trova accenti d'una intensità e d'una potenza grandi: la visione dello sventurato, posto improvvisamente di fronte *allo specchio* dove si riflette tutta la sua vita passata, nella vera luce ch'egli ha sempre ignorato, è di una lucidità sicura, si esprime in quelle parole precise e vibranti che sono il segreto del Poeta drammatico.

Con arte anche più fine è composto il terz'atto: ch' è certamente (caso insolito nel teatro) il più bello: uno dei più belli in tutto il teatro italiano d'oggi. Poichè la commedia in fondo comincia qui, dove gli altri la terminerebbero, Pirandello riprende e svolge la situazione che gli autori di teatro sogliono esaurire in una grande scena di urli, e si mette ad accompagnare

la disperazione del suo Martino. Egli utilizza qui quella sua abilità, autenticamente teatrale, di condurre il pubblico per una certa via, verso una certa mèta; sinchè a un' improvvisa svolta la mèta scompare, la conclusione intravista svanisce, eccone un'altra. Quelle febbricitanti scene in cui Martino suscita e tenta d'attuare un dopo l'altro i piani della sua vendetta, che due volte offrono agli spettatori l' illusione d'una chiusa logica, e ai critici all'erta il sospetto d'una formula preordinata, conducono invece il protagonista, secondo l' intima logica del suo carattere, all'unico finale umano che il lavoro poteva avere: ossia a nessun finale, alla ripresa della vecchia e ineluttabile commedia: *tutto per bene*. Questa è un'opera *umana*.

Ma la suprema espressione del totale scetticismo di Pirandello vuol essere la sua parabola: *Così è, se vi pare*.

Che cos' è la verità? La verità non esiste: la verità l'abbiamo in noi, siamo noi: la verità è la rappresentazione che ciascuno di noi se ne fa. Questa è la morale, non peregrina pel filosofo, ma nuova al pubblico dei nostri teatri, che Pirandello ha esposto nella sua « parabola ».

Siamo in una cittadina di provincia, in casa di un consigliere di prefettura. La moglie, la figlia, gli amici e le amiche che ne gremiscono il salotto sono in subbuglio, per la curiosità suscitata in loro dal misterioso contegno di un nuovo e lugubre impiegato alla Prefet-

tura, arrivato dalla Marsica, il signor Ponza. Costui ha una moglie, e ha una suocera ; ma, oh scandalo, le fa alloggiare in due abitazioni separate e lontane, non permettendo che la povera mamma parli alla sua figliola (tenuta chiusa a chiave) se non dal cortile del casamento : la vecchia giù e la giovane lassù, affacciata al ballatoio dell'ultimo piano.

Tutti in moto, naturalmente, per avere una spiegazione del mistero. Si riesce a far discorrere, l'uno dopo l'altra, la suocera e il genero. Il genero in sostanza dice : — Ohimè. Mia suocera è pazza. Essa crede che mia moglie sia ancora la sua figliuola. E invece la sua figliuola Lina, mia prima moglie, è morta con tutti i suoi parenti sotto le macerie del terremoto. Questa è un'altra, si chiama Giulia ; ma la povera vecchia crede che sia la sua Lina ; e io, per farla vivere consolata, debbo lasciarglielo credere. Non posso però permettere, perchè tutto crollerebbe, che le due donne si avvicinino. È chiaro ?

Chiarissimo. Ma per contro, la signora Frola, la mite suocera addolorata, fa intendere : — Ohimè. Mio genero è pazzo. Frenetico e visionario già sin da giovane, uscì dal disastro del terremoto così stravolto che credette d'aver perduto sua moglie, e non volle più riconoscerla quando glie la riconducemmo davanti. Per fargliela accettare si dovette fingere un altro matrimonio, chiamarla con un altro nome. Così egli crede d'avere una seconda moglie, che invece è la prima.

Tutto questo, che noi diciamo in riassunto, è spiegato nella commedia con una quantità di minimi particolari che dànno una identica verosimiglianza alle due

versioni. La curiosità dei buoni e spietati provinciali arriva allo spasimo. Essi si dibattono frementi, risoluti a scoprire la « verità ». Ma il terremoto ha distrutto tutti gli elementi da cui essa potrebbe ricavarsi ; i pochi documenti e le incerte testimonianze si prestano a dar buona qualunque interpretazione.

Alla fine, ricorrendo nientemeno che all'autorità del Prefetto, essi obbligano il signor Ponza a condur loro la donna in questione. — Interroghiamola ! Lei sola potrà dire *la verità*. — Non è l'uovo di Colombo ? Sembra ; ma per un momento. La donna appare, velata ; ma non alza il velo. Essa rifiuta di dire il suo nome. Forse ha finito con non saperlo più nemmeno lei. Se tanto il giovane Ponza che la vecchia Frola vivono dell' illusione di crederla rispettivamente Giulia e Lina, perchè uccidere in uno di loro questa fede che li fa vivere ? « *Io sono per gli altri colei che mi si crede... e per me, nessuna!* » « Ed ecco, o signori, scoperta *la verità!* » conclude il personaggio-coro, quello che rappresenta l'autore, ridendo nervosamente.

Qui dunque per giungere al paradosso Pirandello ha sfoggiato il *non plus ultra* della sua abilità. Se l' interessare gli spettatori al procedere di un' indagine ha costituito, dall'*Edipo Re* a *Sherlock Holmes*, uno dei più usati mezzi scenici, in verità l'oggetto di *questa* indagine sarebbe in sè alquanto meschino per trattenervi sopra gli spettatori durante tre atti. Pirandello vi è riuscito con miracoli di artificio. Egli ha avuto la mano oltremodo felice nello scegliere pel suo caso quell'ambiente di provincia, che è, sì, di una realtà mac-

chiettista indiscutibile. Ad ogni passo i curiosi, e con essi il pubblico, credono di esser giunti alla sospirata scoperta; una svolta leggera, un piccolo colpo al timone, e si naviga di nuovo in pieno ignoto. Crediamo che questo sia *teatro*, nel senso più meccanico ma anche più elegante della parola. Questa commedia è, come tale, perfetta.

Eppure, neanche da questa Pirandello s'è avuto quel successo pieno ch'essa sembra promettere alla lettura. Si direbbe che la realtà di quell'ambiente provinciale non arrivi a convincere il pubblico; e sopratutto che la duplice « verità » di quelle due creature, vive appunto della loro illusione, non giunga a riscaldarlo.

Noi crediamo che ciò si debba, al solito, alla magrezza ancora eccessiva del lavoro, alle sue linee troppo scarne, ai suoi tratti talvolta troppo sommarî, soprattutto nella scena finale. Meno costretta in angustie, aereata con più libertà, questa avrebbe potuto essere, pur nella sua negazione, una scena non solo di ironia squisita, ma anche di calda poesia. Invece le parole della donna velata son povere e secche, e, per di più, insolitamente letterarie. Gli spettatori non sentono bene il gusto della deliziosa presa in giro; nè, tanto meno, intendono il singhiozzo sulla vanità delle illusioni umane. Restano disorientati e inappagati.

Come restano non persuasi dalla fine de *L' innesto*, uno dei drammi più recenti: che pure si conchiude in un atto di fede, ma a cui si giunge senza una progressione

psicologica motivata in modo abbastanza esplicito. Condensare, sta bene; ma sorvolare anche sulle note essenziali, non tener conto dei doverosi passaggi, soffocare sul nascere lo sviluppo delle situazioni e precipitarle seccamente verso la conclusione, tutto questo vuol dire uccidere il teatro. È, in sostanza, l'antica colpa rimproverata a Luigi Pirandello: mancanza di atmosfera circolante, d'ossigeno, di luce, di sole. Un grigio greve ed opaco, in cui la smorfia si irrigidisce, l'angoscia si comprime e si essicca, la vita si spegne (1).

(1) *L'innesto* non è un «grottesco». Nè (salvo forse *Il berretto a sonagli*, una specie di beffa piena di spasimo) possono rientrare in questa categoria gli altri lavori che Pirandello ha scritto pel teatro: un dramma freddo e scheletrico, che però contiene una bella scena centrale, *Se non così...*, poi ribattezzato *La ragione degli altri*; uno squisito bozzetto in un atto, *Lumie di Sicilia*; una graziosa commedia sentimentale, *Ma non è una cosa seria*. — *L'uomo, la bestia e la virtù* e *Come prima, meglio di prima* non sono stati ancora rappresentati in Roma (luglio 1920).

III.

Di colpe più grossolane peccano le commedie con cui altri autori nuovi han tentato di dire la loro parola al pubblico attraverso forme francamente comiche.

Una delle più note fra queste è l'« avventura fantastica » di Luigi Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso,* che ha avuto successo incontrastato presso tutti i pubblici, salvo quello romano. È un lavoro che sotto le apparenze ridevoli vuol nascondere un fondo di umanità dolorosa. Fa la satira di una delle illusioni più vane dell'uomo, quella dell'esperienza. A che serve l'esperienza? Essa giunge sempre troppo tardi; non può giungere che troppo tardi. A torto l'uomo maturo pensa con rimpianto a come avrebbe regolata la sua gioventù, *se avesse saputo.* Anche *se avesse saputo,* l'uomo giovane avrebbe agito negli stessi modi in cui agì. O piuttosto, *non avrebbe voluto sapere:* avrebbe chiuso gli occhi. Come accade al protagonista di questa singolare opera scenica, Luciano de Garbines.

Luciano de Garbines è un uomo maturo: ha quaran-

tasei anni. Venti anni fa era lo sposo felice di una giovane donna, Sonia: felice perchè credeva nell'amore di lei, e dal canto suo le era fedele. Ma un giorno una catastrofe tellurica — un altro terremoto! — fece crollare l'abitazione dove Sonia viveva: e, fra le macerie, accanto al suo cadavere, fu trovato quello di un caro amico di famiglia, Rambaldo. Angosciato, Luciano de Garbines sentì distrutta da quella rivelazione l'intera sua vita; e passò vent'anni in viaggi avventurosi per cercare invano l'oblio.

Tutto questo è l'antefatto. Al principio della commedia, vediamo Luciano che in seguito ad un incidente misterioso càpita in un' isola fantastica, dominata da un uomo singolare: un che di mezzo fra il mago e lo scienziato onnipotente alla Wells: il dottor Climt. Costui ha tutti i poteri, anche quello di fare scorrere a ritroso il tempo, anche quello di sdoppiare la personalità di un uomo. A Luciano de Garbines che gli racconta il segreto della propria esistenza, egli propone un esperimento inaudito: quello di farlo incontrare col suo *io* di quattro lustri prima, col Luciano di ventisei anni. Il vecchio Luciano non lo crede possibile: s' immagina d'esser capitato in un ospedale di pazzi. Si sbaglia. Ecco venirgli incontro il Luciano giovine, sua moglie Sonia, e l' insospettato Rambaldo, e persino l' insospettatissima suocera. Essi naturalmente non conoscono e non riconoscono il vecchio Luciano, che il dottor Climt presenta loro come un suo ricchissimo amico, il signor Gregory.

Che cosa si propone allora Luciano-Gregory in pre-

senza di sè stesso giovane, e della sua felicità minacciata (egli solo lo sa, forte dell'esperienza) dal segreto amore dell'amico Rambaldo ? Naturalmente, di salvare sua moglie, di salvare il giovane Luciano. Ma come s' inganna ! Prima cosa, scopre che la candida suocera, allettata dai suoi presunti milioni, è dispostissima a offrir la figliuola anche a lui. E ancora più arrendevole gli si rivela Sonia, che in una passeggiata crepuscolare di soli quattrocento passi, finisce col cadergli tra le braccia. Furioso di esser tradito da sè stesso, si rivolge al marito, al giovane Luciano, per metterlo in guardia contro la moglie. Ma Sonia ribatte insolente le sue accuse : con che diritto può parlare, lui ch' è un volgare seduttore come tutti gli altri ? Ella non esita a raccontare allo sposo fidente le proposte d'amore del creduto Gregory ; ma tacendone, com' è naturale, la conclusione peccaminosa. Nella migliore delle ipotesi, il povero Gregory vien creduto pazzo.

Invano egli cerca di illuminare il giovane marito, di aprirgli gli occhi. Invano lo fa assistere segretamente a un convegno fra Sonia e Rambaldo. I due amanti si sono accorti benissimo d'essere spiati, il loro colloquio è tutta innocenza. Luciano giovane non vuole, non può credere alla lampante verità, che Luciano maturo conosce e gli grida. L'uno finisce con lo sbarazzarsi dell'altro, come d' un insopportabile maniaco. Il creduto Gregory resta solo, frenetico, e impotente. La sua disgrazia non può non compiersi ineluttabilmente, nonostante ogni illusoria esperienza : dal momento che sua moglie è quello che è, dal momento che lui stesso, Lu-

ciano maturo, è uno sporco libertino pronto a sedurla come chiunque altro, e dal momento che il giovine Luciano è e vuol essere cieco.

Dunque, soggetto non solo singolare, ma veramente teatrale: che invece della solita sostituzione di persona offre, e con un sapore e per un fine nuovo, uno sdoppiamento di persona, fonte di una quantità di situazioni assai ghiotte e sfruttarsi. E Luigi Antonelli lo ha svolto con una serie di trovate: dal primo nodo ha sgomitolato un lunghissimo filo: tutti i motivi che il soggetto gli ha fornito, li ha ripresi e ripresentati continuamente in tutti gli aspetti, con tutte le sfaccettature possibili. Donde una comicità scoppiettante, pressochè ininterrotta. Ma comicità di che natura? Questo è il punto.

La vicenda inconsueta si ispira, come abbiamo detto, a un' idea geniale; e, da un certo tratto in poi, cela una crescente, balbettante disperazione. La comicità dell'opera avrebbe dunque dovuto nascer tutta da quell'idea, e poi divenir tutta pregna di quella disperazione. Il ridicolo avrebbe dovuto essere spremuto scena per scena, battuta per battuta, dall' insanabile contrasto fra la vana esperienza dell'uomo, e la invincibile cecità del giovine. Soggetto degno di un poeta; col quale avremmo potuto salire nelle più alte regioni del comico. Il torto di Antonelli è stato invece quello di ceder troppo agli allettamenti più agevoli di alcuni triti motivi di comicità esteriore, pensando senza dubbio che l'altezza dell' idea centrale bastasse a nobilitarli.

Antonelli ha cominciato con l' indulgere allo spunto

della venalità di quella suocera ; il che gli ha riempito una o due scene di vecchi elementi farseschi, non aventi una vera attinenza col soggetto. Peggio quando, posto a fronte il maturo Luciano con sua moglie che non lo conosce, non ha saputo resistere alla tentazione di sfruttare il solito motivo del marito che tradisce sè stesso ; altro facile diversivo, estraneo al vero sviluppo dell'argomento. Ed anche dove il filo dell'azione iniziale si svolge metodicamente, lo stile mediocre dei personaggi rivela una loro troppo scarsa partecipazione alla vera fonte del ridicolo, quella che dovrebbe esser fornita loro intimamente, dalla situazione centrale. Le loro battute, ispirate a intonazioni molto comuni, sono troppo spesso non più che battute di *vaudeville* ; il loro protagonista per primo insiste troppo nel rivelare, scena per scena, quel che di più esteriormente comico vi risulta, e quello soltanto. E poichè questa stonatura, questo divario fra l'altezza della significazione a cui l'« avventura » tende, e la mediocrità corrente con cui essa è svolta, son naturalmente accentuati dalla recitazione degli attori, noi spettatori pur divertendoci finiamo presto con l'accorgerci che l'opera, concepita come una commedia comica di stile, è precipitata, durante la sua attuazione, nella *pochade*.

Una colpa analoga, ma anche più grave, Luigi Antonelli ha commesso nella *Fiaba dei tre maghi*.

Dal regno delle favole, tre maghi sono arrivati in un paese di questo mondo. Sono il mago della Verità, il

mago della Giustizia e il mago della Poesia. Trovano naturalmente che il mondo è volgare, prosaico e infelice, vogliono rituffarlo per una volta tanto in un'atmosfera di fiaba. E si dividono le parti : il loro esperimento durerà tre giorni. Il primo giorno sarà sotto l' impero del mago della Verità, il secondo sotto l' impero del mago della Giustizia, il terzo sotto l' impero del mago della Poesia.

Ecco dunque apparire subito, arrivata d'oltre oceano, una comitiva di viaggiatori. Sono cinque : Barbara ; suo marito, ricco mercante ; il socio di lui, Gaspare, ch'è naturalmente anche l'amante della donna; Osvaldo, adolescente ingenuo e puro, che Barbara sta attraendo nell' incanto del suo amore, ingannando ad un tempo il marito e l'amante ; e il padre di Osvaldo, Gonzalo, un arricchito epilettico. Tutti costoro s' incontrano col dottor Fox, un illustre psichiatra del paese, e con sua figlia Palmina, signorina come si deve, che fu già amica d' infanzia del candido Osvaldo.

Ma nella piccola comitiva non regna affatto la lieta spensieratezza dei soliti viaggi di piacere. *C' è un cadavere a bordo.* Un misterioso delitto è avvenuto fra i membri della *coterie,* anzi è stato commesso da uno di loro, senza che costui sia stato scoperto. Durante la traversata dell'oceano fu loro affidato, da un viaggiatore morente, un bimbo di due anni. Si sarebbe poi dovuto decidere a chi dei cinque farlo adottare. Senonchè un giorno qualcuno — non si sa chi, ma uno dei cinque certamente — ha annegato il bimbo in un pozzo. I cinque han dunque continuato il loro viaggio insieme,

sapendo che tra essi c' è un assassino, condannati a sospettare di tutti e di nessuno fra i loro compagni; e tuttavia come legati dall'orrore di questo mistero impenetrabile.

Ora immaginate che cosa succeda a questa comitiva ed ai suoi ospiti, il dottor Fox e la figliuola Palmina, dacché il mago della Verità sceso tra loro con un vaso di aromi tra le mani, ha sparso per l'ambiente un magico profumo, che discioglie la lingua di tutti e li fa parlare con accenti di inaudita sincerità. Gaspare dice al suo socio: — Non sai? Io sono l'amante di tua moglie. — E colui di rimando: — Grullo! Credevi che non lo sapessi? Ma facevo finta di niente, perchè tu mi fai guadagnare troppo bene. — E la signora Barbara: — Io voglio Osvaldo. — E il dottor Fox: — Io sono un ciarlatano. — E Palmina, la signorina come si deve: — Io so tante cosine sporche, imparate in collegio! — Immaginarsi la faccia e l'animo del puro Osvaldo, davanti a questo lacerarsi di veli. Ma cose più terribili starebbero per accadere, dal momento che il padre di lui, invasato dal furor comune, mentre gli altri rissano e si picchiano, grida: — Signori! Io vi dirò chi uccise il bimbo! —: quando il mago, atterrito dagli effetti del suo esperimento, prima che scada il termine si riporta via in fretta il vaso d'aromi. L' incantesimo è rotto, tutti ritornano nella menzogna normale; e il nome dell'autore del delitto par di nuovo sprofondato nel buio.

Al second'atto, siamo sotto l' impero della Giustizia. E con terribili conseguenze: chè Gonzalo, il padre di

Osvaldo, s'è subito ucciso, precipitandosi in un burrone. I quattro superstiti della compagnia, il dottor Fox, Palmina, e alcuni parenti del morto, son convenuti al banchetto funebre. Ma qui scoppia una rivelazione. Il morto ha lasciato a suo figlio una lettera, in cui confessa di essersi suicidato pel rimorso di avere ucciso lui, in un eccesso di epilessia, il famoso bambino. A questa rivelazione Osvaldo, schiacciato dalla scoperta di essere figlio di un assassino, schiacciato dal rifiuto del dottor Fox che dopo avergli spinto Palmina fra le braccia ora non vuol più dargliela, grida che si farà giustizia, e impugna un coltello per segarsi la gola. Ma scocca la mezzanotte : anche l'incantesimo del secondo mago è finito : la crudele Giustizia non avrà il suo corso.

Chi salverà dunque, al terz'atto, Osvaldo e il suo amore per Palmina ? chi consiglierà a Barbara un atto di bontà, facendole cedere il giovane puro alla giovinetta che l'ama ? chi trasformerà il freddo scienziato dottor Fox in un poeta che non riesce più a esprimersi se non in versi ? chi consolerà l'angoscia di un giovinetto cieco, di una madre che ha perduto il suo figliuolo, di tutte insomma le persone che s'agitano più o meno tormentate su la povera scena della vita ? Voi l'avete indovinato benissimo : il mago della Poesia. Ma come ? Ohimè : non altrimenti che con l' illusione. E passa, di fatto, tra una turba di maschere variopinte, una sontuosa portantina recata da magnifici lacché, con gli sportelli ermeticamente chiusi : la segue, attratto, un grande codazzo di gente che fantastica sul misterioso ospite nascosto dietro quegli sportelli : un re ? una

dama ? un vescovo ? chissà ! Ma il mago della Poesia svela ai suoi colleghi l'arcano : la portantina è vuota. Che importa ? La folla la segue, perdendosi nelle ipotesi più scintillanti. Non è data all'uomo altra felicità che questa : e questo è il solo bene della vita : gli altri, quelli promessi dalla Verità e dalla Giustizia, non sono che menzogne.

Tale è la fiaba : che guadagna ad essere raccontata, perchè quanto in essa vi ha di meglio è nella trama. A teatro invece la povertà del suo svolgimento è tale che a stento essa riesce a trattenere il pubblico coi suoi trucchi esteriori, coi suoi mezzi meccanici, coi suoi scenari pseudofantastici. Sullo sfondo di cotesti scenari si muovono pupazzi senza veri sentimenti, senza tratti caratteristici, neanche rozzamente stilizzati, parlanti il solito linguaggio fiacco e comune. La loro vicenda resta a mezz'aria tra il comico e il serio, senza mai decidersi. Quel loro dramma annunziato da principio con toni così arcani e solenni, non è un dramma, è una sciocca, incresciosa disgrazia : cosa volete che c' interessi artisticamente la storia di un povero bambino che non conosciamo, che non sappiamo chi sia, ammazzato da un povero epilettico ? È un soggetto per L' *Istruttoria* di Henriot ; da consegnarsi a Sainati ; non da portarsi avanti con quel second'atto assurdo, dove, in nome di non si sa quale « Giustizia » (!), il figlio dell'assassino si crede in dovere di uccidersi per una colpa che suo padre ha commesso senza volontà ; e non, soprattutto, da concludersi in quel terzo atto, che le pretensioni di Poesia (! !) rendono goffo e vacuo. Antonelli non ci dirà

di certo che i versi del dottore siano lirica da prendersi sul serio ; e non potrà sostenere ch'essi abbiano comunque un sapor comico. O allora? Poche volte un' intenzione fu sciupata sino a cotesto punto.

Che dire di coloro che alle forme della *pochade* arrivano senza neppur salvare la famosa intenzione iniziale : la quale, dopo essere stata annunciata con cipiglio misterioso e con pose rivoluzionarie, a considerarla da vicino sfuma in una inafferrabile nebulosa ?

Questo è, per esempio, il caso di Carlo Veneziani ; che dopo avere scritto per Dina Galli una commediola brillante di facilissima vena, *Il braccialetto al piede*, ha proposto anche lui al pubblico il suo bravo grottesco, con *La finestra sul mondo*.

Ancora un marito tradito, e che per giunta dichiara di infischiarsi del tradimento di sua moglie. Essa è scappata con una amante ; e lui, Tommaso, si contenta di augurarle il buon viaggio. Da ciò grande scandalo nel paese, e vivissime premure dai suoi colleghi di partiti (Tommaso è membro di un partito, ed è consigliere comunale) perchè egli receda dal suo cinico atteggiamento. Ma niente : Tommaso non intende battersi, non intende far macelli, non intende nemmeno querelare la moglie : come e perchè potrebbe mai arrogarsi questo ridicolo diritto, di imporre l'amore ?

Come vedete, egli segue la morale opposta a quella di Paolo ne *La maschera e il volto :* e gli succede appunto

l'opposto di quel che capita a Paolo. Perchè, se Chiarelli ha finto di far morire la donna, Veneziani finge di far morire, almeno spiritualmente, l'uomo. Tommaso è scomunicato dagli amici, è radiato dal partito, dai circoli, dalla società : è morto. Tanto meglio ! Egli comincia per primo a considerarsi defunto : sente la gioia di non appartenere più a questo mondo, d'essere ormai lassù fra le nuvole, insensibile a ogni attacco e a ogni insulto, spettatore della inutile e ridicola vita, affacciato a un' ideale finestra aparta sul mondo.

Da questa situazione deriva per lui la possibilità di giudicare e di denunziare, come un' ombra insensibile e onnipresente, tutta la meschinità dell'esistenza che vede svolgersi innanzi a lui, sotto di lui. E comincia a farlo, sogghignando, attraverso le aule dei tribunali e quelle delle scuole. È evidente che il suo sovrumano atteggiamento finisce, come d'obbligo, col riportare a lui sua moglie. Non abbiamo però bene inteso il come e il perchè di una specie di suicidio simbolico, con cui Tommaso chiude il suo terzo e ultimo atto, tirando una pistolettata in uno specchio che riflette la sua immagine.

Come in genere non abbiamo compreso l' intenzione dell'autore : il quale sembra sforzarsi di continuo verso un paradosso, di cui però non si arrivano mai a conoscere i termini. Dubitiamo assai ch'egli abbia avuto chiara in mente un' idea. Se Antonelli da un motivo originale e significativo finisce nei soliti motivi da *vaudeville*, a Veneziani capita precisamente l'opposto : egli concepisce una qualunque *pochade*, e tenta di sollevarne il tono secondo la moda corrente, col conferirle anda-

menti pretensiosi e pseudo-filosofici, che invece mascherano più o meno bene i soliti luoghi comuni. Di che ci ha dato la riprova in un altro intruglio di vecchi elementi drammatici e comici, *Io prima di te*, una specie di Sardou rimesso a nuovo con intenzioni alla Chiarelli. Ohimè ! Non basta seminare un dialogo, talvolta anche piacevole, di freddure e di accenni paradostici ; quando non s'ha nulla da dire.

IV.

Al tragico invece s' è volto Rosso di San Secondo in *Marionette, che passione!* Egli non parte da nessuna premessa arbitraria; ma toglie la sua vicenda da un caso comune, della vita di tutti i giorni: dallo spasimo di creature vagabonde, sconosciute fra loro fino a ieri, che oggi, in un pomeriggio domenicale, piovoso e tremendo d'uggia, s' incontrano a sorte, in un qualunque locale di passaggio pubblico. In siffatti incontri, fra la povere creature lacerate dal loro strazio d'amore, basta un incidente minimo, una minima occasione di sfiorarsi, per provocare sùbite e totali confessioni, quali sarebbero inconcepibili nella decente esistenza ordinaria delle persone comuni; e per stringerle in improvvise unioni, tanto più intense quanto più fuggevoli, avviandole nel termine di poche ore a rivelare ognuna sè stessa nelle sue note più esasperate, percorrendo tutta la gamma dei sentimenti e degli accenti umani, dal grottesco al delirio, dall' impotenza alla ribellione, dalla frenesia di vita alla ricerca della morte.

Tanto accade a tre persone : una giovine donna, un signore vestito a lutto, e un terzo personaggio in abito grigio ; che, incontratisi in un ufficio postale, ciascuno a tentare invano di scrivere un suo telegramma, arrivano per virtù di un insignificante contatto sino a confessarsi le reciproche angoscie. L'uomo a lutto fu abbandonato dalla moglie ; la donna è fuggita da un amico che l'opprimeva e la batteva ; e il signore in grigio, che sembra schernirli, finisce col lasciare intendere che anche lui porta in petto un segreto forse più straziante. Quando i primi due, di confessione in confessione, giungono sino ad accennare la stanca ipotesi di consolarsi a vicenda, l'uomo grigio prorompe verso di essi, inveendo contro l' inesorabile legame che sarebbero per stringere, mostrandone loro la follia, l'assurdità. Ma poi, separatisi tutti e tre, egli si risolve a seguire la signora, in certe camere mobiliate d'artista di canto dov'ella è rifugiata : e arriva sino a lei.

Che cosa vuole ? Non può dirlo, non fa nemmeno in tempo : ecco già apparire anche l'altro, l'uomo vestito a lutto, tornato lui pure sui passi della creatura dolorosa, e ora furente d'aver scoperto che l'uomo grigio l' ha preceduto. I due altercano, s' insultano, singhiozzano, ridono, danzano ; ma a un certo punto par che finiscano coll' intendersi. Nel desiderio comune di stordirsi e di dimenticare, si recheranno tutti a cena, essi e la signora, in un ristorante.

Al ristorante il signore in grigio, accanto alla tavola di loro tre amanti sciagurati, ne ha fatta preparare un'altra, con fiori e sedie appoggiate, per *i tre che non*

verranno. Un incubo pesa sui commensali, la cena si annunzia grave come un rito funebre. Quand'ecco un grido, una voce : chi è mai ? È *Colui che non doveva venire,* e la donna lo riconosce di soprassalto : è il suo uomo, che ha scoperto le traccie di lei, e si precipita a ripigliarsela minaccioso, a riportarla via, alla sua catena ; ed ella lo segue, passiva. Rimasti soli, il grigio e il nero si fissano in volto. Il primo trae di tasca una cartina, ne versa il contenuto nell'acqua, la beve, s'avvia : è un veleno, la liberazione. L'altro lo guarda uscire spaurito, china il capo tra le mani, prorompe in singhiozzi. Sipario.

Marionette, che passione!, primo in ordine di tempo, è certo il più singolare e violento fra tutti questi tentativi. In una sintesi ad oltranza, con pochi tratti intensissimi, Rosso ha voluto concentrare nelle sue marionette mosse dal filo della passione un dramma, il quale nonostante i difetti che lo sformano e lo rattrappiscono, resta come tipico del genere ; e che s' intende bene abbia potuto molto interessare Antoine in persona, presente alla sua prima rappresentazione in Roma — anche a prescindere dagli ambienti autenticamente *Théâtre Libre* ch'esso pone in scena : quelle camere mobiliate d'artiste di canto, quell'ufficio postale, quel ristorante, tutti suggeriti con sicura sobrietà.

In *Marionette, che passione !,* si son voluti omettere i consueti passaggi e i particolari giustificativi, l'opera scenica s' è voluta far risultare unicamente dalle fortissime note elementari che dovrebbero darne la quintessenza. Ma si comprende molto bene come a un così

alto e veramente poetico cómpito occorrano doti, ad un tempo, di potenza e d'equilibrio, pressochè sovrumane. Queste nell'opera son mancate.

In Rosso di San Secondo, fin dai suoi primi scritti, s' è sempre notata una vena tra ironica e dolorosa, che però raramente s' è incanalata in rivi netti e cristallini; spesso invece — e col tempo, sempre più spesso — s' è sommersa in un gorgoglio d'acque estranee, torbide e schiumose. In parole povere, lo sforzo di San Secondo dovrebbe essere, glielo dicono tutti ormai, quello non già di rinunciare alla sua esasperazione, ma di mettere ordine in sè artista. Un compito tanto modesto quanto arduo: sceverare, polire, comporre, armonizzare; inutile illudersi di arrivare all'arte per altra via. Il suo torto invece, visibile più che mai in queste *Marionette*, consiste nell'abbandonarsi incompostamente alla sua foga furibonda; peggio, nell'eccitarla a furori sempre più selvaggi, con la cattiva voluttà del ferito che si stuzzica la piaga. Ne risulta un balbettio frenetico di cui è primo indice lo stesso titolo del dramma: che si attua in un' atmosfera non di lucida ebbrezza ma di torbido sonnambulismo; che pare non scritto ma urlato dal suo autore, e con la voce rauca. Urlare non è far poesia: e le strida delle *Marionette* di Rosso non arrivano a illuderci sulla famosa intensità, necessaria a questi processi di «condensazione». Esse tentano di farci credere a un loro sconvolgimento profondo, ma invano; per poco che si ascoltino, s' ha l' impressione che al loro appariscente dibattersi non corrisponda un intimo, irresistibile impulso. La loro irritazione è

soltanto epidermica ; in fondo ad esse permane una desolata aridità.

E finalmente, dopo tante opere sceniche tutte intese a rilevare, in poche scomposizioni e composizioni meccaniche, la vanità della nostra povera vita, abbiamo addirittura quella in cui, per svelare interamente la meschinità della farsa umana, il marionettista cala già sfacciato fra le sue marionette, e si mette a suggerir loro, davanti al pubblico, la parte di ciascuna.

Più che un caso della vita di tutt' i giorni, come quello di Rosso, Enrico Cavacchioli ne *L'uccello del Paradiso* ci ha addirittura riservito una vecchia situazione da novella per rivista illustrata. La sua vicenda si riassume in poche parole. Essa ha per punto di partenza la disgrazia coniugale di un professore d'ornitologia, strettissimo parente di certe creature di Pirandello ; che la moglie Anna ha abbandonato dopo un anno di matrimonio per correre il mondo con una serie d'amanti, lasciandogli da educare una figlia, Donatella. Quando Donatella ha diciott'anni, sua madre (che del resto è venuta ogni settimana a portarle dei dolci e dei vezzi, e a deplorare la chiusa atmosfera in cui il babbo l'alleva), persuade la fanciulla a seguirla, in una vita ben più ricca di seduzioni. Ma l'ultimo amante di Anna, Mimotte, è un giovane avventuriero senza scrupoli, che s' innamora subito corrisposto (voi l' immaginate bene) di Donatella. E la fanciulla sta per darsi a lui, quando

sua madre la salva appena in tempo, confessandole brutalmente la verità. Donatella tornerà da suo padre, disposto a riaccoglierla; e Anna, condannata dal suo cuore malato, aspetterà da sola la fine.

Dicevamo che la novità di Cavacchioli consiste nell'avere introdotto a dirigere i fili di questa favola stantìa un suggeritore visibile: un personaggio-astrazione, irreale, « filosofico », dal volto di teschio ghignante, un'ombra incorporea che si denomina « il senso dell'opportunità », e che la gente chiama con dimestichezza « Lui »: un essere che definisce sè stesso a questo modo: « Voi credete che io vi parli. Non è vero. Voi traducete una suggestione dello spirito in una realtà. Voi mi date un aspetto, un abito e una voce. Io penso, ma non esisto. Le risposte che do alle vostre obiezioni, sono formulate dalla vostra stessa fantasia. Non esisto nè per voi nè per gli altri. *Se fossi in teatro, se recitassi una commedia, non esisterei nemmeno per il pubblico, altro che come una semplice astrazione* ».

È dunque questo signore — il quale ha dicerto delle affinità con *Qualcuno nominato Egli* de *La vita dell'uomo* di Andreieff —, che guida tutta l'azione drammatica, suggerendo palesamente i pensieri, i desiderî e i propositi ai personaggi, portandoli gli uni di fronte agli altri, predicendo loro battuta per battuta come essi agiranno, invitandoli apertamente: « — Animo, ora fate questa scena. — Ora fate quest'altra. — Ora sta per succedere il tale incontro. — Ora siano alla catastrofe; dopo di che, non avrò altro da fare. » È il supremo portato di un'arte scettica e stanca, incapace di fede

nelle sue stesse creature, negatrice *a priori* d'ogni loro sostanza, nell'atto stesso che le viene creando.

E diciamo di più : come trovata è geniale. Si prestava ad essere attuata, se non con splendori magnifici, con scintillii molto gradevoli. Ma (al solito !) purchè la trattasse un gran signore dell'umorismo o della fantasia. Verso un personaggio irreale, verso un essere incorporeo, che si permette d'andare in giro con un volto di teschio e che può trarre con profetica sicurezza dalle più fredde premesse della sua esperienza le più sconcertanti conclusioni, noi abbiamo delle pretese non comuni. Il pubblico può tollerarlo solo a patto d'esserne sedotto o sbalordito. Invece questo burattinaio apparso tra i fantocci, questo « coro » esprimente la loro subcoscienza, questo prestigiatore che promette ad ogni passo di svelarci tutta la miseria del loro goffo andare e venire, non sbalordisce nè seduce nessuno.

Perchè insomma esso chiacchiera molto, e il pubblico gli tien dietro paziente, aspettandosi scena per scena grandi cose inaudite, o almeno cose essenziali ; ma purtroppo anche questo marionettista ha l' identica deficienza di tutte le marionette che abbiamo considerato pazientemente sin qui : attraverso le molte parole, dice pochino. E la banalità della vicenda a bella posta prescelta non è poi resa accettabile nè da una franca deformazione parodistica, nè da un commento che per opera di *Lui* la sottolinei in modo veramente impreveduto, rivelatore, o comunque gustoso. Al solito il pubblico segue ed attende sino alla fine, più che altro per la preoccupazione di non aver capito, per l' idea d'es-

ser sul punto di capire, pel timore di passare da stupido. Ma alla fine si trova con un pugno di mosche in mano ; e col sospetto d'essere stato corbellato da una quantità di atteggiamenti che nascondevano il vuoto.

Sospetto che diventa certezza in *Quella che t'assomiglia* : incredibile vaniloquio futuristico in tre atti, di nessun significato, con donna dai capelli verdi, fantocci, fantasma, voce misteriosa, ecc. ; il quale sta al teatro su per giù come le *Ranocchie turchine* stavano alla poesia.

Come si vede, tutte le critiche su tutti i prodotti di questo teatro si rassomigliano fino al punto di parer sempre la stessa. Gli è che, pur nella diversità delle vie che i suoi autori vanno cercando, il loro difetto è unico. È, in fondo, un difetto di sincerità ; siamo di fronte a a uno sforzo continuo e inappagato, a una ricerca disperata, non si sa poi di che.

Mettiamo da parte *La maschera e il volto ;* dove Chiarelli s'è salvato, e come, appunto perchè dai suoi elementi caricaturali ha tratto non più che una caricatura tradizionale, viva e saporita. E diamo il suo posto a Pirandello ; l'unico che, comunque, abbia una sua personalità — a tutti del resto già nota. Ma quando gli altri, e lo stesso Chiarelli nelle commedie che ha scritto dopo la prima, si buttano alle deformazioni, alle scomposizioni, alle sintesi, agli sgorbî, ecc. ; è troppo evidente non solo che il loro gioco è tutto tecnico ed esteriore ;

ma che a ciò essi non son mossi se non da una premeditata ricerca dell'aspro e del nuovo ad ogni costo, o tutt'al più (Rosso) da una esasperazione frenetica: cose le quali dovrebbero tener luogo d'una ispirazione, che non c' è.

Perchè nessuno di costoro ha una voce sua. Nessuno ha (salvo Pirandello) uno stile. I più nobili tra essi sentono questa deficienza, e tentano di supplirvi: Rosso cerca la sua cifra in un gorgoglio di parole torbide e schiumose dove soltanto a tratti s'apre qualche breve vena cristallina, tremola qualche goccia di rugiada; Chiarelli s'afferra, come abbiamo accennato, alla trovata di farsi uno stile adoperando il non-stile letterario contemporaneo. Ma Cavacchioli, senza troppo pensarci su, adotta il suo solito, rapido eloquio, a periodetti punteggiati, d'agile resocontista teatrale, che conosce l'arte di *far presto*; e quanto ad Antonelli e a Veneziani, par ch'essi non abbiano un sospetto al mondo dell'esistenza d'un tale problema.

Non hanno stile, naturalmente, perchè non hanno personalità. Neanche lo scetticismo nichilista in cui tutti, più o meno, si sfasciano, asserendo: « La vita è una funebre farsa, gli uomini son burattini » è cosa loro. Perciò ci sembrano vani i tentativi di chi s' è provato, del resto con molta intelligenza, a trovar loro una qualche paternità in scrittori stranieri più o meno moderni: per es. citando Laforgue e i decadenti francesi. Piuttosto, e meglio, si potrebbero ricordare volta per volta Poe, Wells, Maupassant, i russi (tra cui

primo Andreieff). Ma a che pro? Si tratta di materiale d'accatto; non di vere affinità spirituali.

È stato anche rammentato il futurismo letterario nostrano; confusione notoriamente indigesta di parecchi elementi franco-russo-americani: da cui Cavacchioli purtroppo procede. A noi par che piuttosto sarebbero da ricordare le mode pittoriche che fecero chiasso alcuni anni fa: sintetismo, cubismo, scomposizioni di piani, e che so io. Tentativi che, sebbene insopportabili e ormai superati nelle arti figurative, saremmo anche disposti a non respingere *a priori* dal teatro: purchè però se ne cavasse qualche costrutto.

Non vogliamo avere e non abbiamo affatto, nè in teatro nè altrove, pretese realistiche e fotografiche. Anzi! Volete trasformare la realtà? Volete dare ali alla fantasia? Volete scomporre? Volete, soprattutto, schematizzare? E fatelo. Non questo solo teatro odierno, ma tutto il teatro si serve, e s'è sempre servito, di certe condensazioni, di certe deformazioni, di certe sintesi, più o meno convenzionali. Ciò è, insieme, il motivo del suo artificio, e quello della sua potenza. Ma diciamo appunto: *potenza*. Chè l'eterno problema da risolvere, nel processo delle rappresentazioni schematiche di tipi, di situazioni e di ambienti, è quello di mantenerne la calda intensità; è quello di accumulare tanta vigoria di vita nei brevissimi e profondissimi tratti essenziali, da compensarne gioiosamente lo schematismo.

Ora durante la nostra lunga enumerazione s'è ben visto, e con desolante monotonia, come al contrario,

nella massima parte di questi « grotteschi », la smorfia si irrigidisca, la parola rimanga povera e banale, ogni vera genialità sia assente. E ci siamo bene accorti che alla secchezza delle forme esteriori non corrispondeva più o addirittura non aveva mai corrisposto l'ardore di una vita tanto più pulsante quanto più compressa ; poche ossa stecchite e nient'altro. Anche quando gli autori faccian le viste di voler tornare alle forme elementari, non si tratta d'un ritorno alla sanità semplice ; non si tratta d'una nuova infanzia : è un balbettìo senile ; un fenomeno d' *impotenza*. Impotenza, in fondo, comune a tutta la nostra letteratura d'oggi ; dalla cui sorte il teatro non riesce naturalmente a sottrarsi.

È l'opera di ingegni quasi tutti sterili, talvolta più critici che poetici, i quali ostentano intenzioni mirabolanti, donde poi si generano frutti rachitici, se non aborti. Il loro sforzo è partito da un intento altrettanto nobile quanto esteriore e occasionale: la liberazione dalla tirannia, divenuta insopportabile nell'ultimo decennio, della commedia borghese, oscillante fra quella a colpi di scena d'ultima importazione francese, e quella ancora piattamente realista, di marca milanese. Di qui la nostra costante attenzione verso questi autori nuovi : e di qui la minuzia, forse spesso sproporzionata all'oggetto, con cui abbiam voluto partitamente studiarli.

Ma purtroppo s'ha da concludere con piena coscienza riconoscendo come il teatro « grottesco » sia riuscito al suo scopo anche meno di quel teatro « di poesia » e di quel teatro « di pensiero » che, secondo s' è ricordato sopra, avevano poco prima tentato altrettanto. Perchè

nessun altro come questo risente dello sforzo vano con cui esso ha cercato, senza aver l'ali, il suo volo.

Fenomeno di transizione?

Staremo a vedere: con pazienza; e anche con rispetto. Chè se tutto ciò avesse almeno giovato a smuovere le acque morte in cui stagnava sino a ieri il nostro teatro, questo sarebbe già un risultato così notevole, da compensare sufficientemente le fatiche de' suoi autori, nonchè quelle più modeste di chi ha tentato seguirne gli sforzi.

“LOS INTERESES CREADOS„
DI JACINTO BENAVENTE

Los intereses creados è stato tradotto in italiano: *Gl' interessi creati. Comedia de polichinelas* è stato tradotto: *commedia per fantocci* e anche *commedia di maschere*. Fantocci o maschere, l' intenzione dell'autore è palese: ce la dichiara nel prologo. « È una farsa *guiñolesca*, con un argomento strampalato, fuori di ogni realtà. V'accorgerete subito che tutto quel che accade in essa non è potuto accader mai; che i suoi eroi non sono nè somigliano esseri umani, ma fantocci, di cartone e di cenci, marionette dai fili rozzi, visibili anche in penombra all'uomo più miope. Sono le stesse grottesche maschere della commedia dell'arte italiana; ma non così briose com'erano allora, perchè in tanti anni hanno avuto il tempo di meditare. L'autore sa bene che uno spettacolo così primitivo non è il più degno di un pubblico intellettuale come quello dei nostri tempi: e perciò si affida non meno alla vostra bontà che alla vostra cultura. Vi chiede soltanto di tornar fanciulli, quanto è possibile al vostro spirito. Il mondo è già vecchio, e rimbambisce; l'arte non si rassegna ad invecchiare, e per sembrar bambina finge di balbettare.... Ecco perchè queste vecchie maschere pre-

tendono anche oggi di divertirvi con le loro fanciullaggini ».

Dunque, scintillante commedia di maschere. Due atti e tre quadri. Leandro e Crispino, avventurieri che vengono chissà di dove, rincorsi invano da una quantità di creditori beffati che vorrebbero trarli davanti alla Giustizia, arrivano in un paese immaginario (principio del '600). Leandro è pensoso del passato e dell'avvenire; ma Crispino architetta in sua vece la nuova, decisiva battaglia, che dovrà guadagnargli la vita, non più per un giorno, ma per sempre.

Un piano *picaresco*. Leandro si fingerà *caballero*. Crispino figurerà come suo servo. Davanti alla loro spavalderia e magnificenza verbale, un albergatore li accoglie sontuosamente. Ora Leandro s' innamora, riamato, della bella Silvia, la figliuola del doviziosissimo signor Pulcinella, un *parvenu* arricchitosi non si sa come. Una vedova volgare e sentimentale, donna Sirena, bisognosa di quattrini, dietro promessa di lauti compensi, tien mano a quest'amore. Il Capitano pone la sua spada a servizio del nobile *caballero*; il poeta Arlecchino lo magnifica in canzoni e sonetti; Pantalone gli anticipa denaro. Tutto va a gonfie vele.

Senonchè Pulcinella vuol maritare sua figlia ad altri: e un furfantesco espediente di Crispino per rivoltare contro di lui l'opinione della città, fallisce. I due avventurieri sono scoperti; il Dottore è chiamato dai creditori beffati a istruire il processo.

Ma è qui che si rivela l'abilità del piano di Crispino. Nel tramare il suo intrigo, Crispino *ha creato una quantità d' interessi*, di gente che ormai non può desiderare la catastrofe di Leandro ; al contrario ; che dev'essere solidale con la sua vittoria. Come potranno riavere il loro denaro Pantalone e l'Albergatore, come potrà esser compensata Donna Sirena, come potranno evitare le beffe il Capitano e Arlecchino, se non a patto che Leandro sia riconosciuto per *caballero* autentico, e ammesso alle nozze con la figlia del signor Pulcinella ? E come potrà Pulcinella evitare che Crispino, suo ex-compagno di galera, riveli le sue antiche magagne, e che la gente risappia con scandalo gli amori di sua figlia con Leandro, se non lasciando sposare i due giovani ?

Così difatto avviene ; e il piano di Crispino trionfa. Tutti contenti.

Come tutte le opere d'arte, anche questa commedia per fantocci, di cui abbiamo esposto la trama in così poche parole, racchiude una visione della nostra povera vita, còlta ne' suoi aspetti eterni. E non solo servendosi della immobilità delle vecchie maschere, per riassumere in ciascuna di esse una intensa nota umana. Ma anche e soprattutto (all'armi, o autori di *grotteschi* italiani) ponendo al centro dell'opera, come essenzialmente significativo, un felice sdoppiamento di persona : quello tra Leandro e Crispino.

Chè Leandro e Crispino sono un solo uomo ; o piuttosto, presi insieme, simboleggiano l'uomo qual è, mi-

sto di nobiltà e di bassezza, diviso tra le necessità pratiche e la sete d' ideale, inscindibili e cozzanti nel nostro spirito. Andando in giro pel mondo insieme, insieme armeggiando e intrigando, i due avventurieri furono probabilmente, sinora (per quanto ad essi lo permettevano i loro diversi temperamenti), un'anima sola in due corpi, compagni nel bene e nel male. Ma al principio della commedia Crispino, nell'architettare il suo piano, propone nettamente all'amico di assumersi la parte del nobile cavaliere lasciando a lui, Crispino, quella del valletto. « Tutti portiamo in noi » dice Crispino « un gran signore, di alti pensieri, capace di ogni azione bella e grande.... E al suo fianco l'umile servo, quello dei vili offici, quello che s'adopera per le basse azioni a cui la vita ci costringe.... Tutta l'arte sta nel separarli in tal modo, che quando si cade in qualche bassezza si possa dire : — Non sono stato io, è stato il mio servo.... ». E aggiunge : « Nella più grande miseria della vita c' è sempre qualcosa in noi che vuol sentirsi superiore a noi stessi : ci disprezzeremmo troppo se non sentissimo di valere più di quel che valga la nostra vita ! ».

Su questo sdoppiamento riposa tutta la commedia, e la sua iridescente parodia dell'esistenza umana. Sdoppiamento e fantocci ; ma non siamo affatto, intendiamoci, nel regno dei nostri aridi *grotteschi*. Jacinto Benavente, pur tra le ineguaglianze della vastissima opera sua, anzi appunto per queste, è di quegli autori che attestano, a consolazione dell'umanità, che le fonti dell'antica vena, quelle del più limpido cristallo, non

sono ancora precluse: e che v' ha in qualche parte del mondo taluno il quale al tocco della sua bacchetta magica ancora sa farle scaturire a fiotti, ad appagare l'antica sete dell'umanità sempre fanciulla. Autore inesauribile (le sue opere tra drammi, commedie, bozzetti, zarzuele, scherzi anche musicali, son più di settanta). Benavente appartiene ancora alla razza felice che dette al mondo i commediografi del suo paese (e il Goldoni nostro): quella degli scrittori che contemplano e creano, che guardano e scrivono, il cui stile fiorisce sotto la penna, le cui facoltà d' invenzione e di svolgimento par che sboccino senza sforzo, in uno splendore agevole e lussureggiante, ricchi di note dolci e piene, di colori teneri e vivi, di impeti, di ripiegamenti, di sogni e di rimpianti.

Vedete un po' che gioia intensa e delicata ad un tempo ci danno queste sue maschere; le quali in fondo non sono, e l'autore ce lo ha fatto bene intendere, proprio quelle della nostra commedia dell'arte; non son più « *tan regocijadas como solian, porque han meditado mucho en tanto tiempo* ». Ognuna d'esse, ne' suoi brevi tratti sintetici, condensa un aspetto tenero o ironico o caricaturale della vita: ma il loro umorismo è tanto apparentemente leggero, quanto segretamente pensoso.

Guardate che creatura pronta e vivace è cotesto Crispino, e come si stacca netto e felice, autentico personaggio di teatro, nel perpetuo, multicolore contrasto con l'altro avventuriero, il sognatore Leandro. Leandro ad ogni passo par che s'abbandoni al senti-

mento, rischiando d' infrangere co' suoi più nobili e svagati intenti tutta la vasta tela ordita da Crispino: s' è innamorato sul serio, sente la sua indegnità, e più gl' inganni inventati dal suo creduto servo gli portan vicina l'amata, e più questa sua indegnità lo tormenta; e vorrebbe fuggire; si pente e si ripente ad ogni momento; infine, non visto, si confessa a lei. Ma Crispino gli è vicino, Crispino, il senso pratico della vita, Crispino che conosce il cuore dell'uomo e, soprattutto, della donna: ogni battuta di lui è, nella sua modesta semplicità, un tesoro d'esperienza umana. Quando dopo aver conquistato al suo piano le due prime forze che gli bisognano (il Capitano, cioè le armi, e Arlecchino, cioè la poesia) fa la gioiosa scoperta d'aver in mano anche la terza che governa il mondo, l'amore, non si fida affatto d'abbandonare quest'ultima al capriccio degli amanti; ma si mette a sorvegliarla e a incanalarla, perch'essa porti i suoi frutti. Tenete dietro al discorso con cui egli alletta donna Sirena, la vedova sentimentale ridotta a far la mezzana, altra caricatura della nostra povera umanità; e ricordate con che sicurezza di psicologo appresti l' intrigo furfantesco per fare accorrere la trepida Silvia nientemeno che in casa di Leandro. Leandro è un cavaliere bello e di nobile aspetto, ma poco se ne rammenta; lo sa per lui Crispino, e sa come ci si possa giovare al mondo di coteste qualità: « Egli ha nello sguardo un mistero d' incanto, e nella voce una dolcezza che arriva al cuore e lo commuove, *come se raccontasse una storia triste*. Non basta questo per innamorare qualunque donna? ». E

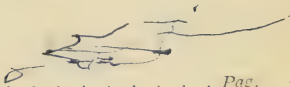
quando Leandro si dispera delle opposizioni del padre di Silvia, Crispino al contrario si tiene sicuro del loro affetto: « Tu non sai che avvenga in una fanciulla figlia di un padre ricco, viziata fino a ieri, quando scopra per la prima volta in vita sua che qualcosa si oppone alla sua volontà! ».

Si può dir che in ogni scena di questi quadri sia racchiuso lo schema di un piccolo mondo. Ricordate la quinta del secondo quadro, quell' incontro di donne convenute ad una festa, nelle cui venti frasi è la parodia di tutti i salotti femminili: « Abbiamo lasciato altre due feste per non mancare in casa vostra....— Raccontano che sia arrivato un personaggio misterioso: chi dice che è un ambasciatore segreto di Venezia, o di Francia; altri, che è venuto a cercare una sposa pel Gran Turco.... — Quante ci invidieranno questa sera!... — Tutte smaniano di conoscerlo (*Todos rabian por conocerle....*) ». Il signor Pulcinella, l'avanzo di galera arricchito, si presenta in ritardo con la sua famiglia: « Non ho tardato per colpa mia: fu mia moglie che, fra quaranta vestiti, non sapeva quale mettersi.... » La signora si scusa, ma spiega come convenga vestirsi bene; è soffocata dalle gioie che porta. Il signor Pulcinella deplora che la sua figliuola da marito s' intrattenga troppo volentieri con romanzi e poesie. La madre sospira: « Tuo padre pensa che solo il danaro sia stimato in questo mondo! » E il padre: « Io penso che senza il denaro non si può stimar niente: è bene esso il prezzo di tutto ». Donna Sirena, la mezzana sentimentale, si scandalizza: « Non parlate così! E la virtù,

e il sapere, e la nobiltà ? » E il signor Pulcinella : « Tutte cose che hanno un prezzo, certamente. Nessuno lo sa meglio di me, che ne ho comprate molte, e non troppo care ». Donna Sirena tenta di commuovere il signor Pulcinella verso sua figlia : ed egli si dichiara capace di tutto per amor suo. « Anche di rovinarvi ? » gli chiede Donna Sirena. « Questa non sarebbe una prova d'affetto » risponde il padre. « Piuttosto sarei capace di rubare, d'assassinare.... di tutto, insomma » !

Questa commedia in Italia non è stata ben compresa nè da chi l' ha tradotta (e, non si capisce perchè, ridotta), nè da chi l' ha interpretata.

Anzitutto, si è creduto opportuno di aggiungervi qualche cosa, che il povero Benavente in spagnolo non aveva potuto mettervi ; di compierla, di integrarla facendo parlare le maschere, Arlecchino, Pulcinella, il Dottore, nei loro dialetti o con le loro cadenze caratteristiche. Si son prese alla lettera le formali proteste dell'autore del prologo, senza veder com'esse fossero essenzialmente contraddette dalle parole che seguono loro immediatamente ; non si è capito, non si è ricordato che coteste maschere sono una trasfigurazione delle antiche : non più le rozze maschere regionali, ma pretesti ormai raffinati e squisiti, il cui linguaggio è schematico ed elementare solo per suprema abilità. Che cosa aggiunge l'accento partenopeo a questo Pulcinello *parvenu* di Benavente ? Come si fa ad assegnare un

rustico eloquio dialettale a questo Arlecchino, il quale non è affatto il servo tra furbo e sciocco del Goldoni, ma un poeta, un poeta vero? Un poeta che fa di questi versi:

La noche amorosa, sobre los amantes
tiende de su cielo el dosel nupcial.
La noche ha prendido sus claros diamantes
en el terciopelo de un cielo estival.
El jardín en sombra no tiene colores,
y es en el misterio de su obscuridad
susurro el follaje, aroma las flores,
y amor.... un deseo dulce de llorar.
La voz que suspira, y la voz que canta,
y la voz que dice palabras de amor,
impiedad parecen en la noche santa,
como una blasfemia entre una oración.
¡ Alma del silencio, que yo reverencio,
tiene tu silencio la inefable voz
de los que murieron amando en silencio;
de los que callaron muriendo de amor;
de los que en la vida por amarnos mucho
tal vez no supieron su amor expresar!
¿ No es la voz acaso que en la noche escucho
y cuando amor dice, dice eternidad?

Ma questi versi, nella recitazione della compagnia che ci ha rappresentato la commedia sulle scene dell'*Argentina* di Roma, sono stati soppressi con invidiabile disinvoltura. L'ultim'atto, in cui il Dottore ha

diretto la discussione con la sua energica parlata bolognese, si è trasformato in una grossa e rumorosa beffa paesana. Ciò ha divertito il pubblico: ma lo spirito dell'opera è andato perduto. Per contro, com'era naturale ad attori che lo avevano così frainteso, quanto v' è in essa di tenero, di poetico, di pensoso, è stato recitato con un falso tòno melodrammatico: si pensi che la parte di Leandro era stata affidata ad una attrice!

Sicchè la mirabile unità della gentile e profonda commedia s' è spezzata. Da un lato, essa ha assunto un carattere di farsa; dall'altro, un vago sentimentalismo oleografico. Così essa è apparsa svisata alla maggior parte della critica. Eppure, sarebbe stato così facile legger bene quel prologo: « *El mondo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna á envejecer, y por parecer niño finge balbuceos....* »

INDICE